

Das Brot und der Himmel.

Zwei deutsche Spielfilme als historische Quellen der frühen Nachkriegszeit

Historisches Lernen mit Spielfilmen

Die Nutzung von Spielfilmen für historisches Lernen ist sicher abhängig vom Vorverständnis über eben dieses Lernen. Wenn historisches Lernen als ein "fundamentaler und elementarer Prozeß der menschlichen Lebenspraxis"¹, der Identitätsbildung begriffen wird, können sich Lernprozesse nicht in der Vermittlung von Wissen erschöpfen, sondern müssen so strukturiert werden, daß historisches Lernen auch als elementarer Prozeß für die gegenwärtige Lebenspraxis und Handlungsfähigkeit *erfahrbar* wird. Zu einer solchen Handlungsfähigkeit trägt in großem Maße die Entwicklung und Ausprägung von Geschichtsbewußtsein bei. Damit ist gemeint, daß die Fähigkeit ausgebildet wird, die prinzipielle Differenz von Vergangenem und Gegenwärtigem wahrzunehmen, die Gegenwart als etwas Gewordenes und damit Veränderbares zu begreifen und über die Beschäftigung mit dem Vergangenen Grundlagen für das Verständnis des Gegenwärtigen zu erwerben. Geschichtsbewußtsein wird so zu einer zentralen Kategorie für historisches Lernen.² Die Auseinandersetzung mit dem Bewußtsein der Menschen von sich selbst und von der Gesellschaft, in der sie leben bzw. lebten, erhält dann aber auch einen großen Stellenwert als Gegenstand des Lernens.

Es ist selbstverständlich, daß historisches Lernen in diesem Zusammenhang eine sozial-geschichtliche Orientierung voraussetzt. Gegenstand des Lernens werden die sozialen und ökonomischen Lebensverhältnisse, ihre Entwicklung, Veränderung und die zugrundeliegenden Bedingungen. Und um die Erweiterung des Blickes auf gesamtgesellschaftliche Strukturen und Prozesse mit dem Erfahrungshintergrund der Lernenden zu vermitteln, ist es sinnvoll, sich auch den alltäglichen Phänomenen in der Geschichte zuzuwenden. Eine solche alltagsgeschichtliche Orientierung findet in der Bundesrepublik seit Mitte der 80er Jahre ein größeres Echo: Bei der Beschäftigung mit dem alltäglichen Handeln der Menschen in ihrem jeweiligen lokalen bzw. regionalen Umfeld wurde die Möglichkeit entdeckt, den Blick auf die politische Geschichte bzw. auf gesellschaftliche Strukturen und Prozesse um eine Dimension - den Blick auf und von "unten" - zu erweitern. Für historisches Lernen heißt dies: bezüglich des Gegenstandes, des Umfeldes wie auch der Handlungsebene sind direkte Bezüge zum Erfahrungshintergrund der Lernenden herstellbar, Vergangenheit kann in den Erfahrungskontext der Lernenden geholt werden.³

So wurden Überreste und Berichte alltäglichen Lebens und Arbeitens - Wohnungen, Sportvereine, Tagebücher etc. - zu zentralen Quellen. Nicht zuletzt wandte man sich den "Überlebenden" selbst zu: Die oral history, die Befragung bzw. das Gespräch mit Zeitzeugen, erlebte einen Durchbruch, eine Methode, die bis dahin in der Geschichtswissenschaft lediglich in Ansätzen (Memoiren und Interviews mit "großen Persönlichkeiten") genutzt wurde.

¹ Vgl. Jörn Rüsen, Ansätze zu einer Theorie des historischen Lernens I: Formen und Prozesse, in: Geschichtsdidaktik, 10. Jg., Heft 3/93, S. 251.

² Vgl. Karl-Ernst Jeismann, Geschichtsbewußtsein als zentrale Kategorie des Geschichtsunterrichts, in: Gerold Nimetz (Hg.), Aktuelle Probleme der Geschichtsdidaktik, Stuttgart 1990, S. 44-75.

³ Auf diese Weise ist es dann möglich, aber auch notwendig, die "große Geschichte" in neue - vielleicht auch nachvollziehbarere - Zusammenhänge zu stellen.

Aber die bisherige alltagsgeschichtliche Orientierung allein führt nur bedingt dazu, Erkenntnisse über Mentalitäten, das Bewußtsein der Menschen, zu gewinnen. Diese Eingrenzung resultiert daraus, daß zwar das alltägliche Handeln, nicht aber das zeitgenössische Denken und Wünsen der Menschen deutlich wird. Und auch die Methode der oral history hat ihre Grenzen. Die Befragung von Zeitzeugen ist immer eine retrospektive Betrachtung. Über die Erinnerungen, die berichteten Erfahrungen und Erlebnisse der befragten Menschen lassen sich eher Erkenntnisse über deren gegenwärtiges Denken, über die Verarbeitung von Geschichte, gewinnen, als Erkenntnisse über die Bewußtseinslage in der vergangenen Zeit. Dies führt zu der Frage: Wo finden sich weitergehende, ergänzende Hinweise auf das, was im Kopf der Menschen damals vor sich gegangen ist und was möglicherweise relevant wurde für die gesellschaftliche Entwicklung?

Unseres Erachtens ist das Massenmedium Spielfilm in besonderer Weise geeignet, uns Aussagen über Mentalitäten breiter Bevölkerungskreise zu vermitteln, und zwar als historische Quelle seiner Entstehungszeit, nicht als retrospektive Inszenierung vergangener Epochen. Der besondere Wert liegt in der unbeabsichtigten Überlieferung, dem Überrestwert aus der Produktionszeit des Films.⁴ Der filmischen Apparatur ist, basierend auf einem fotomechanischen Prozeß, ein Aufzeichnungsverfahren zu eigen, daß eine prinzipielle "Wirklichkeitstreue" hervorbringt.⁵ Bei Dokumentarfilmen oder sogenannten "Filmdokumenten" wird dies oft selbstverständlich unterstellt, und diese werden, wenn auch nicht sehr häufig, von Historikern als Quellen genutzt. Im Gegensatz dazu scheinen sich Spielfilme geradezu durch ihren "erfundenen", inszenierten Charakter auszuzeichnen. Aber es ist natürlich die gleiche Filmkamera in Dokumentar- wie in Spielfilmen, die nach den gleichen Gesetzen funktioniert. Daher geht natürlich auch in den Spielfilm historische Realität ein: wenn man die physische "vorfilmische" Realität einmal bei Seite läßt, die auch in zahlreiche Spielfilme Eingang gefunden hat, so ist es die Art und Weise, wie die am Entstehungsprozeß des Films beteiligten die "Welt" ansehen, ihre Sichtweise auf die Vergangenheit, die Gegenwart und in die Zukunft. In den Filmen spiegeln sich dementsprechend zeitgenössische Bewußtseinslagen und Mentalitäten - Moralvorstellungen, erstrebte Ideale, Ängste, Wünsche und Hoffnungen einer Zeit. Diese "Weltanschauung" ist auf Zelluloid gebannt. Sie findet sich sowohl auf der inhaltlichen Ebene (tragende Motive, Konfliktlösungen usw.) als auch auf der formalen Ebene (Perspektive, Kamerabewegungen, Konstruktion der Erzählung, Schnitt usw.). Und es ist anzunehmen, daß sie infolge der gesellschaftlichen Produktionsweise eines Spielfilms (es sind in der Regel

⁴ Im folgenden soll es weniger darum gehen, eine Theorie des Spielfilms als historische Quelle zu erörtern. Theoretische Aspekte sollen nur in soweit aufgezeigt werden, als sie für ein prinzipielles Verständnis der anschließenden exemplarischen Analysen der beiden Filmbeispiele notwendig erscheinen. Zu theoretischen Aspekten ausführlicher: Film - Geschichte - Wirklichkeit, Geschichtswerkstatt Heft 17, Hamburg 1989. Darin Heiner Behring: Fiktion und Wirklichkeit: Die Realität des Films; Peter Stettner: Film - das ist Geschichte, 24mal in der Sekunde. Überlegungen zum Film als historischer Quelle und Darstellung von Geschichte; Irmgard Wilharm: Die Nachkriegszeiten im deutschen Spielfilm; Rainer Rother: Historismus und Historienfilm. Momente aus einer Forsetzungsgeschichte. Bettina Greffrath: Von Tauchstationen und Entdeckungswelten. Kleines Plädoyer für sozialpsychologische Fragen an die Film- und Kinogeschichte; Rolf Aurich: Film in der Geschichtswissenschaft. Ein kommentierter Literaturüberblick. Außerdem Rainer Rother, Die Form der Abbildung und die Struktur der Erzählung, in filmwärts Heft 17, S. 34-39.

⁵ Zugleich ist jeder Film - auch das sogenannte Filmdokument - unvermeidlich gestaltet, da der Filmemacher Entscheidungen treffen muß: zum einen in der Auswahl dessen, was gezeigt wird, zum anderen in der Form, wie etwas aufgenommen, montiert und dargestellt wird. Diese Entscheidungen sind selbst ein Teil der historischen Wirklichkeit.

mehrere Dutzend, oft Hunderte "Mitarbeiter" beteiligt) stärker als bei individuellen Kunst- und Kulturprodukten einfließt. Minderheitenpositionen sind im Spielfilm die große Ausnahme, nicht zuletzt weil dieser auf das "große" Publikum zielt.⁶

Man kann davon ausgehen, daß in historischen Umbruchsituationen, in denen bisherige Wertvorstellungen verloren gehen bzw. unbrauchbar werden, neue "Weltbilder" und das Bedürfnis nach sozialer und psychologischer Orientierung eine große Bedeutung erlangen. Der Kinospielfilm als ein in der breiten Öffentlichkeit zumindest bis Ende der 50er Jahre beachtetes Bildermedium, das Lebensentwürfe projiziert, hat hieran entscheidenden Anteil. Eine solche Umbruchsituation ist in Deutschland nach Ende des 2. Weltkrieges sicherlich gegeben. In die Phase des Übergangs vom besiegten deutschen Faschismus zur Herausbildung neuer gesellschaftlicher und staatlicher Gebilde in Deutschland Ost und West zielen die folgenden Überlegungen, die anhand zweier Filmbeispiele entwickelt werden. Bevor diese Filme als Quellen beschrieben und interpretiert werden, soll zunächst wenigstens in Ansätzen der historische Kontext der deutschen Spielfilmproduktion jener Zeit skizziert werden.⁷

Filmproduktion im Nachkriegsdeutschland

Nach Kriegsende beschlagnahmten die Alliierten das Vermögen der deutschen Filmwirtschaft und stellten das gesamte Filmschaffen unter ihre Kontrolle. In der SBZ begann die neue Filmproduktion zügig: Die DEFA, aus dem bereits vorher bestehenden "Filmaktiv" als Monopolbetrieb hervorgegangen, war lange Jahre mit weitem Abstand die größte und bedeutendste Filmproduktionsfirma im gesamten Nachkriegsdeutschland. Als die ersten westdeutschen Nachkriegsfilme produziert wurden, hatte sie neben zahlreichen Kultur- und Dokumentarfilmen bereits fünf Spielfilme fertiggestellt und einen festen Mitarbeiterstamm von über 1500 Personen. Dies hatte neben guten materiellen Voraussetzungen - im sowjetisch besetzten Teil Deutschlands lag der Großteil der ehemaligen deutschen Produktionsstätten, u.a. die ehemaligen großen UFI-Atelieranlagen Johannistal und Babelsberg - seinen Grund auch darin, daß die sowjetische Besatzungsmacht den Film als Mittel der politischen Willensbildung hoch einstufte und dementsprechend auch den Aufbau einer neuen deutschen Filmwirtschaft früh förderte.⁸ Die produzierten Filme unterlagen - wie in den Westzonen auch - der alliierten Zensur, wobei die SMAD bis 1947 unter Führung der sogenannten Leningrader Gruppe ein eher liberales Klima pflegte: Bei einem antifaschistischen Grundkonsens konnte ein breites Spektrum an filmischen Ideen und Formen realisiert werden. In den folgenden Jahren, sehr deutlich ab 1949/50 vollzog sich dann bei der DEFA allmählich die Wende zum "sozialistischen Realismus".⁹

⁶ Diese grundlegenden Überlegungen hat zum ersten Mal der Soziologe und Filmkritiker Siegfried Kracauer in seinem Buch "From Caligari to Hitler" im Jahre 1947 formuliert. Die erste vollständige deutsche Ausgabe erschien im Rahmen der Herausgabe der Gesammelten Schriften Kracauers, Frankfurt/M. 1979.

⁷ Ausführlicher siehe Peter Pleyer, Der deutsche Nachkriegsfilm 1946 - 1948, Münster 1965 und Bettina Greffrath, Spielfilme als Quellen für kollektive Selbst- und Gesellschaftsbilder in Deutschland 1945 - 1949, Diss. Hannover 1993. Für die britische Besatzungszone: Peter Stettner, Vom Trümmerfilm zur Traumfabrik. Die "Junge Film-Union" 1947 - 1952. Eine Fallstudie zur westdeutschen Filmproduktion, Hildesheim 1992.

⁸ Vgl. hierzu Alfred Lindemann, Die Lage des deutschen Films, in: Der deutsche Film. Fragen, Forderungen, Aussichten. Bericht vom ersten deutschen Filmautorenkongreß. 6.-9. Juni 1947 in Berlin, Berlin o.J., S.13.

⁹ Vgl. Kersten, Das Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone, Bonn, Berlin 1963, und derselbe, Entwicklungslinien, in: Film in der DDR, hg. von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte, München, Wien, 1977, S. 7-56.

In den Westzonen begann die Filmproduktion recht langsam, da die filmischen Neuansätze zersplittert und jeweils kapitalschwach ausgestattet waren und von den Westalliierten anfangs nur zögerlich unterstützt wurden. Die ökonomischen und sozialen Produktionsbedingungen waren vor der Währungsreform durch extremen Material- und Ateliermangel gekennzeichnet. Die finanziellen Ressourcen spielten demgegenüber eine untergeordnete Rolle. Der Absatzmarkt war für die neuen westdeutschen Produzenten bis 1949 eher unkompliziert. Das Publikum strömte in die Kinos, sofern sie schon wieder aufgebaut waren. Vor der Währungsreform waren es ca. 10 Besuche pro Kopf der Bevölkerung im Jahr, danach leicht abfallend, dann wieder bis spät in die 50er Jahre steigend.¹⁰ Das Publikum war neugierig auf die neuen deutschen Filme, stand den "Trümmerfilmen" aber auch bald ablehnend gegenüber. Doch bis zur Währungsreform hatten auch diese Filme meist keine Probleme, ihre Produktionskosten wieder einzuspielen. Die Konkurrenz ausländischer Filme war zu dieser Zeit noch nicht erdrückend, da vor allem die amerikanischen Verleihe noch kein allzu starkes Interesse am deutschen Kinomarkt hatten. Dies änderte sich kurze Zeit später.¹¹

Wenngleich flächendeckende Untersuchungen zu der alliierten Filmpolitik noch nicht vorliegen, so läßt sich doch in der Tendenz für die westlichen Besatzungszonen folgendes festhalten:¹²

Es bestand ein allgemeiner Lizenzierungszwang für alle Filmschaffenden, entsprechende Filmprojekte mußten zur Vorzensur eingereicht werden und abschließend die Endzensur durchlaufen. Direkte Verbote von Filmprojekten bezogen sich ausschließlich auf bestimmte "sicherheitsgefährdende" Stoffe (Kritik an Besatzungsmächten, faschistisches und rassistisches Gedankengut usw.); angesichts der allgemeinen Probleme und Nöte wurden teilweise (auch abhängig vom jeweiligen Kontrolloffizier) Zeitthemen bevorzugt: wegen des allgemeinen Rohfilmmangels sollte möglichst wenig Zelluloid für "Eskapismus" verschwendet werden. Es gab aber ganz offensichtlich kein Hineinreden in einzelne Motive oder gar deren filmische Gestaltung bei Projekten, die im Prinzip einmal genehmigt waren. Im Gegensatz zum Dokumentarfilm wurde der Spielfilm in den Westzonen kaum als Mittel politischer Willensbildung gesehen. Ab Herbst 1948 wurde die alliierte Filmzensur spürbar lockerer gehandhabt (Ende der Vorzensur), wenngleich sie erst im Sommer 1949 mit Gründung und Arbeitsaufnahme der FSK bis auf Ausnahmen erlosch.

Trotz vielfältiger Unterschiede kann die Spielfilmproduktion in West- und Ostdeutschland bis etwa 1949 noch im wesentlichen als eine Einheit betrachtet werden. Bis zum Ende 1948 wurden in Deutschland Ost und West 40 neue deutsche Spielfilme aufgeführt, von denen 35 einen unmittelbaren Zeitbezug zum Nachkriegsdeutschland aufwiesen.¹³ Einen solch hohen

¹⁰ Vgl. Filmstatistisches Jahrbuch 1954/55, hg. von der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V., S. 111. Zum Vergleich: 1991 in der Bundesrepublik ca. 1,6 Besuche pro Kopf und Jahr. Nach: Ekkehard Böhm, Alles hat seinen Preis, HAZ 22.3.91, S.12.

¹¹ Vgl. Stettner 1992, S. 79-83.

¹² Für die britische Besatzungszone vgl. Stettner 1992, S. 21-37 und 52f. Wenngleich auch nach Bildung der Bizone die jeweiligen Militärregierungen im Filmbereich getrennt weiterarbeiteten, so gelten die Bedingungen für die britische Zone doch in den Grundzügen ab 1947 auch für die amerikanische Besatzungszone.

¹³ Bei der ostdeutschen Produktionsfirma hatte sich bis 1949 noch nicht die inhaltliche und formale Dominanz des "sozialistischen Realismus" voll durchgesetzt, und die Westproduktion hatte noch nicht die schönfärberische Realitätsflucht angetreten, die sie ab Anfang der 50er Jahre auszeichnete. Zu den Zahlenangaben vgl. Pleyer 1965, S. 49.

Anteil an sogenannten "Zeitfilmen" gab es nie zuvor und auch nie wieder in der deutschen Spielfilmproduktion.

Die Spielfilme, die in der frühen deutschen Nachkriegszeit in Ost- und Westdeutschland entstanden, weisen vielfach dieselben zeittypischen Motive auf: Flüchtlinge und Kriegsheimkehrer, zerrissene und unvollständige Familien, Fragen des materiellen Wiederaufbaus und persönlichen Neuanfangs. Unsere Filmauswahl ergab sich aus der Repräsentanz dieser Motive.¹⁴ Um eine Vergleichsmöglichkeit zu haben, wurden zwei Filme gewählt, die direkte Parallelen aufweisen, obwohl sie ca. zwei Jahre auseinanderliegen und aus unterschiedlichen Produktionsbedingungen resultieren: Der Film *UND ÜBER UNS DER HIMMEL* (Regie Josef von Baky) mit Hans Albers in der Hauptrolle ist die erste in der amerikanischen Zone realisierte Produktion, der DEFA-Film *UNSER TÄGLICH BROT* (Regie Slatan Dudow) markiert bereits eine zeitliche Grenze - eine Woche nach Gründung der DDR uraufgeführt propagiert der Film das Modell eines sozialistischen Gesellschaftsaufbaus. In beiden Filmen erscheint unseres Erachtens Wichtiges dessen angelegt, was später in den jeweiligen Gesellschaften dominant wurde.

Zur genaueren Analyse werden zunächst Inhaltsangaben der Filme gegeben.¹⁵

Und über uns der Himmel

Der ehemalige Kranführer Hans Richter kehrt nach dem II. Weltkrieg unversehrt ins zerstörte Berlin heim. In dem beschädigten Haus, in dem er vor dem Krieg gewohnt hat, trifft er neben einigen alten Nachbarn auch Edith Schröder, Kriegswitwe eines Studienrates, und deren kleine Tochter Helga.

Hans Richter beginnt optimistisch mit der Wiederherstellung seiner Wohnung, hilft Edith und deren Tochter. Die Heimkehr seines Sohnes Werner erwartend, versucht er durch verschiedene Geschäfte einen gewissen Wohlstand zu erwerben. Dabei kommt Hans mit dem Schwarzmarkt in Berührung und wird selbst zum Schieber. Schließlich kommt Werner zurück, ist jedoch aufgrund einer Kriegsverletzung vorübergehend erblindet. Nachdem er seine Sehkraft zurückerlangt hat, sieht und beurteilt er seine Umwelt: Trümmer, Kriegskrüppel, mühsame Aufbauversuche und Elend auf der einen Seite, Überfluß und Luxus in den Schieberlokalen auf der anderen Seite. Er überwirft sich mit seinem Vater, will diesem beweisen, daß es auch ehrlich geht und nimmt die Arbeit als Kranführer auf. Hans Richter wird durch die moralischen Vorstellungen seines Sohnes verunsichert, bricht aber zunächst noch nicht völlig mit der Schiebergesellschaft. Als er jedoch aufgrund eines Mißverständnisses meint, sein Sohn Werner würde ebenfalls "abrutschen", besinnt sich Hans: er überwältigt die Schieberclique, die anschließend von der Polizei verhaftet wird. Nachdem Hans vom Irrweg der Schwarzmarktgeschäfte zu seiner Arbeit als ehrlicher Kranführer zurückgefunden hat, kann er mit Werner, Edith und deren Tochter einer harmonischen Zukunft entgegensehen.

Unser täglich Brot

¹⁴ Die Verfasser haben in einem Gemeinschaftsprojekt - zusammen mit Rolf Aurich, Heiner Behring, Bettina Geffrath, Fritz Hoche und Irmgard Wilharm - 14 deutsche Nachkriegsspielfilme untersucht. Eine entsprechende Publikation wird in Kürze erscheinen.

¹⁵ Genaueres zum Inhalt sowie zu den Darstellern siehe in der jeweiligen Sequenzprotokollen sowie in den filmographischen Angaben.

Im Ostsektor Berlins haben in der Wohnung des ehemaligen Kassenverwalters Karl Webers und seiner zweiten Frau Martha die überlebenden Verwandten Zuflucht gefunden. In der allgemeinen Not gehen die Familienmitglieder unterschiedliche Wege: der ältere Sohn Ernst setzt seine Kraft für den Aufbau eines volkseigenen Betriebes ein, seine Schwester Inge folgt ihm, nachdem sie als Verkäuferin keine Arbeit mehr findet. Ernsts Stiefbruder Harry verdingt sich als Schieber auf dem Schwarzmarkt, die Nichte "Mary" sinkt vom Ami-Liebchen zur Prostituierten, eine arme Verwandte und Trümmerfrau wird in der Wohnung nur widerwillig geduldet. Vater Webers steht der neuen gesellschaftlichen Entwicklung verständnislos gegenüber und überwirft sich mit seinem Sohn Ernst. Nach und nach verlassen die Kinder das Haus. Nachdem Karl Webers für sich keine individuelle Lösung hat finden können und sein Lieblingssohn Harry in tragischer Verzweiflung seinen eigenen Vater überfällt, erkennt auch der alte Webers, daß er nur im volkseigenen Betrieb eine Chance hat.

Vergleich der Filme

Dem ersten Eindruck nach hat man es hier mit zwei völlig verschiedenen Filmen zu tun. Diese Wahrnehmung ergibt sich vor allem aus der sehr unterschiedlichen Bauweise und Inszenierung der Filme, wenngleich in beiden Produktionen Menschen vorgestellt werden, die versuchen, mit der Zerstörung der alten Verhältnisse fertig zu werden, sich neu zu orientieren und dabei in Konflikt miteinander geraten.

Der Film UNSER TÄGLICH BROT ist ein exakt kalkuliertes und konstruiertes Stück "filmische Realität", welches seinen Charakter als Film nirgends leugnet und auf Überzeugung und Einsicht setzt. Hier wird ein "Modell" vorgestellt, ein Modell im brechtschen Sinne - gemeint ist die Methode der Darstellung im Lehrstück und im epischen Theater. Dieses filmische Lehrstück UNSER TÄGLICH BROT stellt innerhalb der Nachkriegsfilmproduktion eine Ausnahme dar. Es ist eine bewußte Anknüpfung an Traditionen, die im sogenannten "proletarischen Kino" am Ende der Weimarer Republik entwickelt wurden und die durch den Faschismus zerschlagen worden waren. Der Film ist Ausdruck für ein politisch-intentionales Handeln und Wollen. Folglich ist UNSER TÄGLICH BROT auch konsequent parteilich, und Dudow leugnet diese Parteilichkeit an keiner Stelle. (Vgl. M 8) Mit seinem Film, seiner Stellungnahme, will Dudow Entscheidungshilfen geben. Er stellt "dem Falschen" "das Richtige" gegenüber. Auf den ersten Blick wirkt UNSER TÄGLICH BROT deshalb auch aufdringlich, plakativ, allzusehr "in den Dienst der richtigen Sache" gestellt.

Die Geschichte in UNSER TÄGLICH BROT folgt einer einfachen, leicht nachvollziehbaren Chronologie: ausgehend vom Anfangsdatum 1946 zeichnet sie den Zerfallsprozeß einer Familie und den Verfallsprozeß des "Familienoberhaupts" Karl Webers nach¹⁶. Diese Person des "typischen" Kleinbürgers steht dabei zwar im Mittelpunkt, ist aber nicht der "Star" des Films, sondern um ihn herum wird die Handlung fokussiert: wichtig sind die Beziehungen der Personen untereinander. Auf diese Weise ist es Dudow möglich, die daraus resultierenden Konflikte als gesellschaftliche Konflikte zum Ausdruck zu bringen. Deutlich wird damit zugleich: hier soll nicht "Realität" - die der späten 40er Jahre im Nachkriegsdeutschland -¹⁷

¹⁶ Vgl. hierzu auch: Rolf Richter, Analyse eines Charakters. Der alte Webers ("Unser täglich Brot"), in: Filmwissenschaftliche Beiträge, 1971, S. 84-114

¹⁷ Der Film zeigt, im Jahre 1946 beginnend, den mehrjährigen Aufbau eines Maschinenbaubetriebes. Der Aufbau wird im Film im wesentlichen von den Arbeitern und Ingenieuren selbst organisiert, mit Unterstützung der Gewerkschaft. Dudow interessiert sich nicht dafür, daß in der SBZ bereits 1948 die Betriebsräte aufgelöst, die Entscheidungsinstanzen zentralisiert und in diesem Sinne die Betriebsgewerkschaftsleitungen umgestaltet wurden. Dudow geht es vielmehr um die grundsätzliche

einfach abgebildet werden, hier wird "filmische Realität" konstruiert, allerdings eine, die mit der historischen Situation der deutschen Nachkriegsgesellschaft korrespondiert und einen Blick auf sie zuläßt. Die einzelnen Gespräche am Küchentisch "dokumentieren" optisch und inhaltlich den Verfallsprozeß, sie stellen die verschiedenen Stadien der Entwicklung und Entscheidungssituationen dar. In den Gesprächen werden die unterschiedlichen Bewertungen der jeweiligen Konfliktsituation vorgestellt, die von allen Beteiligten Entscheidungen verlangen. Miteinander kontrastiert werden diejenigen, die sich "richtig" entscheiden: Ernst, Inge, Nicki, mit denen, die sich "falsch" entscheiden: Harry, Mary. Und die Mittelpunktfigur steht dazwischen, wird letztlich gezwungen, sich für eine Seite - die "richtige" - zu entscheiden. In diesem Sinne hat die Familie Modellcharakter.

Die filmische Inszenierung entspricht der Intention. Kamera und Montage weisen eine eher sachlich-dokumentarische Tendenz auf: keine aufwendige Inszenierung, das Dekors ist zurückgenommen, keine expressiven Schnittfolgen, relativ lange, ruhige Einstellungen, Beziehungen werden durch Schwenks und Schnitte deutlich gekennzeichnet, häufig wird dabei mit dem Mittel der gegenüberstellenden Montage gearbeitet. Im Spiel der Schauspieler setzt sich dieser Stil fort. Die einzelnen Charaktere - bis auf die Figur des alten Webers - verändern sich nicht, die Schauspieler stellen "Typen" dar, keine "realistischen" Menschen, diese "Typen" haben allerdings ihr jeweils eigenes Profil, sie sind keine bloßen "Charaktermasken" gesellschaftlicher Verhältnisse. Die Dialoge haben sowohl für das Spiel der Schauspieler als auch für die Darstellung der Konflikte und die inhaltliche Präzisierung der Entscheidungssituationen eine große Bedeutung. Der Film will überzeugen, und dafür ist das Wort wichtig. So wird der Zuschauer nicht zur Einfühlung und Anteilnahme geladen, sondern zur Stellungnahme und zur eigenen Entscheidungsfindung.

Die Musik, von Hans Eisler komponiert, stützt die bildliche und verbale Aussage des Films nicht nur, sie hat eigenständige inhaltliche Funktion. Bei den Dialogpassagen in der Wohnung und in der Fabrik gibt es keine musikalische Begleitung oder Untermalung - die Musik würde vom wichtigen Wort ablenken. In den Passagen, die die einzelnen Konfliktstadien miteinander verknüpfen, sie mit "Außenwelt" in Beziehung bringen, "treibt" die Musik voran, vermittelt sie Dynamik und "Entwicklung". Eisler selbst hat erklärt, was seine Musik ausdrücken soll: den Heroismus der Hamsterer ("Hungerzug"), die Freude über das erste markenfreie Essen ("Die Suppe") und besonders "die vorwärtsführende Kraft der arbeitenden Menschen".¹⁸

Der Film UND ÜBER UNS DER HIMMEL ist dagegen "Star-Kino": Hans Albers - der Kriegsheimkehrer Hans Richter, der mit den Problemen und Anfechtungen der Zeit zurecht kommen muß - wird entsprechend ins Bild gesetzt. Seine Suche nach Identität bzw. moralisch verbindlichen Werten und einer Lebensperspektive wird erzählt. Die Zeitprobleme werden kaleidoskopartig ausgebreitet, sind bloße Kulisse. Der Film knüpft so bruchlos an die Tradition des UFA-Unterhaltungsfilms an. Die Geschichte wird linear, mit nur wenigen Nebenhandlungen erzählt. Diese dienen vor allem zur Skizzierung des Umfeldes, in dem sich Hans bewegt. Es gibt nur zwei kurze Rückblenden - Erinnerungen von Hans und Werner -, die den Erzählfluß jedoch nicht unterbrechen. (Sie sind auch filmische Erinnerungen an den "schönen alten UFA-Film".) Die Handlungsstruktur des Films ähnelt der des antiken Fünkfaktors: "Das fünfkaktige

Option für einen sozialistischen Aufbau. Vgl. Christoph Kleßmann, Betriebsräte und Gewerkschaften in Deutschland 1945 - 1952, in: Heinrich August Winkler (Hg.), Politische Weichenstellungen im Nachkriegsdeutschland 1945 - 1953, Göttingen 1979, S. 44 - 73.

¹⁸ Vgl. die Rezension "Ein Mädchen muß lange warten", in: "Der Spiegel" 17.11.1949. (M 10)

aristotelische Drama begünstigt (...) die Entwicklung einer Figur im Sinne idealistisch-individualistischer Ethik. Die fünf Akte sind Prüfsituationen des Helden, der sich gegen die Welt stellt und sich bewährt.¹⁹ In diesem Falle ist der Held der Kriegsheimkehrer und ehemalige Kranführer Hans Richter/Albers - ein Held, wie in vielen Albers-Filmen vor 1945 auch:

1. Akt - Exposition:

Hans Richter kehrt ins zerstörte Berlin heim.

2. Akt - Aufbau des Konflikts:

Er beginnt mit dem Wiederaufbau seiner Wohnung, wobei er, der eigentlich "gute Kerl", ins Schwarzmarktmilieu abrutscht.

3. Akt - Durchführung und Zuspitzung des Konflikts:

Hans Sohn Werner kehrt heim und lernt, zunächst blind, wieder "sehen" - er sieht das Verwerfliche im Tun seines Vaters.

4. Akt - retardierendes Moment und Wende:

Werner und Edith Schröder brechen mit Hans.

5. Akt - Lösung des Konflikts:

Hans besinnt sich, wendet sich gemeinsam mit seinem Sohn gegen die (anderen) Schieber und findet sein privates Glück.

Als wichtig erscheint so im wesentlichen das Verhalten dieses Helden, mit seinem Weg soll - und kann - sich der Zuschauer identifizieren. Lediglich das Verhalten der Personen aus seinem unmittelbaren, familiären Umfeld (Werner, Edith) hat noch Bedeutung, weil es sowohl zur Zuspitzung als auch Lösung des Konflikts beiträgt.

Kamera und Montage entsprechen völlig der Handlungsstruktur: sie setzen den Star des Films in Szene, Großaufnahmen und Schärfentiefen holen ihn aus seiner Umgebung heraus, stellen ihn in den Mittelpunkt. Die Trümmerwohnung, die Haitibar - Studioausstattung wie einst im UFA-Kino. Und auch die Musik von Theo Mackeben knüpft an diese Traditionen an: sie hat untermalenden Charakter, ist gefühlsbetont und - bis auf das als Leitmotiv fungierende Lied - ohne eigenständige Aussagekraft.

Die Filme dokumentieren so zwei sehr unterschiedliche Varianten der Anknüpfung an die deutsche Filmgeschichte. Geht man allerdings näher auf die inhaltlichen Gesichtspunkte ein, unterscheiden sie sich zwar auf der intentionalen Ebene, den sog. "Botschaften" voneinander, nähern sich in den dargestellten Motiven teilweise aber bis zur Übereinstimmung einander an.

Verlust eines tradierten Werte- und Sinngefüges

Sowohl *UND ÜBER UNS DER HIMMEL* als auch *UNSER TÄGLICH BROT* spielen sichtbar in der unmittelbaren Nachkriegszeit in Berlin. Die gesellschaftlichen Probleme stellen sich nicht zufällig am ausgeprägtesten in einer deutschen Großstadt dar. Und Berlin hat unter den deutschen Städten wiederum eine herausragende Bedeutung - auch für die Filmschaffenden selbst. Hier in der Großstadt Berlin zeigen uns die beiden Filme zusammengetriebene Menschen. In dem Baky-Film treffen unvollständige Familien, Heimkehrer und Ausgebombte in einem Mietshaus aufeinander. Infolge der Zerstörungen der einzelnen Wohnungen sind die Privatsphären der Menschen zunächst kaum voneinander getrennt. Aus der Perspektive

¹⁹ Thomas Kuchenbuch, *Filmanalyse. Theorien, Modelle, Kritik*, Köln 1978, S. 157

Hans Richters sieht der Zuschauer, wie das alte Ehepaar Heise sowie Walter und Mietzi von Alltagssorgen geplagt werden. In dem Dudow-Film ist es eine Art Familienclan innerhalb einer Wohnung: außer der Kernfamilie der Webers (Eltern und Kinder) leben noch Ernsts Frau, die Cousine Mary und Ilse, eine entfernte Verwandte im Haushalt. Dabei zeigen die Personenkonstellationen in den beiden Filmen viele Entsprechungen. Es gibt die Hauptfiguren in der Vätergeneration (Hans Richter und Karl Webers), die erwachsenen jungen Männer (Werner Richter und Walter sowie Ernst und Harry), die Frauen der Müttergeneration (Edith Schröder und Mutter Webers), die jungen Frauen (Mietzi sowie Mary und Inge) usw. Für alle diese Personen steht die Sorge um die materielle Lebenssicherung im Vordergrund des Agierens. Die Art und Weise, wie die Menschen dies zu bewerkstelligen suchen und welche Rollen in den Filmen ihnen dabei zugeschrieben werden, zeigen wiederum gewisse Gemeinsamkeiten. Die Haupthandlungsträger, an denen mögliche gesellschaftliche Entwicklungslinien festgemacht werden, sind jeweils männlichen Geschlechts. Das heißt aber nicht, daß die Frauen in den Filmen "schwach" gezeichnet wären. Edith Schröder und Mutter Webers erscheinen ausgesprochen gefestigt, geradezu als traditionelle moralische Instanzen, deren Wirkungskreis freilich Wohnung bzw. Haus nicht überschreitet. Und auch die jungen Frauen sind relativ stark, aber auch sie verbleiben in traditionellen, das heißt nicht-handlungsbestimmenden Rollen, verhaftet: Sie stehen den Männern zur Seite bzw. üben untergeordnete, "frauenspezifische" Tätigkeiten aus: Nähen (Edith), Büroarbeit (Inge), Verkäuferin (Nicky). Die jungen Frauen, die dies nicht wollen, scheitern: als Prostituierte (Mary), oder im Gefängnis (Mietzi). Das Scheitern dieser jungen Frauen ist allerdings nicht so vollständig wie dasjenige von Harry und Walter. Die jungen Männer sind psychisch so erledigt, daß sie Selbstmord begehen, ihnen fehlt die Kraft, um trotz begangener Fehler am Leben festzuhalten. Bemerkenswert ist auch, daß gerade die jungen Frauen es sind, die als einzige in den Filmen Ansprüche formulieren, die über die bloße Existenzsicherung hinausgehen - 'mal "richtig" zu leben, zu tanzen, sich zu amüsieren.

Doch die Haupthandlungsträger sind in beiden Filmen Männer, wobei sich eine spezifische Konfliktlinie zwischen den Generationen zeigt: Väter und Söhne sind uneins über den richtigen Lebensweg, wobei die Väter, Hans Richter und der alte Webers, zum Schluß (etwas gewollt) auf den richtigen Weg der Söhne gebracht werden. Die Vater-Sohn-Konflikte in den Filmen sind allerdings mehr als nur "normale" Generationskonflikte: sie stehen für die Probleme, die sich aus der Frage des richtigen "Wirtschaftens", des Verhaltens in der Ökonomie, der materiellen Lebenssicherung ergeben. Und in diesem Zusammenhang taucht als zentrales zeitspezifisches Motiv in beiden Filmen der sogenannte "Schwarze Markt" auf. Er bildet einen wesentlichen Teil des Lebens "draußen", außerhalb der Wohnung, ja spielt auch in diese hinein. Dabei ist es erstaunlich, daß in beiden Filmen das Schwarzmarktgeschehen recht ähnlich dargestellt und bewertet wird. Sowohl in UND ÜBER UNS DER HIMMEL als auch in UNSER TÄGLICH BROT erscheint das individuell lebensnotwendige und daher gerechtfertigte Schwarzmarktgeschäft: Der einfache Tausch von Lebensmitteln gegen Baumaterialien, den Hans Richter für die Instandsetzung seiner Wohnung tätigt und derjenige des alten Ehepaars Heise, das Wertgegenstände gegen Lebensmittel tauscht, ist im Film genauso akzeptiert, wie in UNSER TÄGLICH BROT die Hamsterfahrt von Nicki, auf der sie auch schon 'mal - um den Hunger der Familie Webers zu stillen - einen Bauern betrügt. Der damit verbundene Diebstahl einer Stange Zigaretten erscheint ebenso legitim wie in UND ÜBER UNS DER HIMMEL die Aktion Hans Richters, als er seinem ehemaligen Kriegskameraden Fritz dessen Hosenriemen entwendet, um die Nähmaschine von Edith Schröder wieder in Gang zu setzen. Auf dieser Ebene sanktionieren beide Filme das "Organisieren". Demgegenüber wird das Geschäftemachen durch

Verschiebung von lebensnotwendigen Waren und damit verbundene Profite ebenfalls in beiden Filmen als kriminell gebrandmarkt. Bezeichnenderweise wird es ins Kneipenmilieu verschoben. In UNSER TÄGLICH BROT kommt hinzu, daß die professionellen Schieber als Kapitalisten erscheinen. Freilich ist es nicht so, daß die Grenzen vom "kleinen Organisieren" zum "großen Schieben" klar markiert wären. Hans Richter überschreitet die Grenze, ohne daß es ihm zu Bewußtsein kommt. Zum Schluß erkennt er seinen Fehler und wendet sich von der Schieber-Clique ab. Doch die Akzeptanz des "Schwarzen Marktes" im kleinen Stil des Selbstversorgens bleibt in beiden Filmen bestehen. Dies macht deutlich, daß hier tradierte moralische und rechtliche Wertvorstellungen weitgehend außer Kraft gesetzt sind. Die Eigentums Grenzen, Recht und Unrecht in Bezug auf die Aneignung bestimmter Gebrauchswerte sind nicht mehr klar definiert, sondern regeln sich nach den jeweiligen Verhältnissen von Macht, Geschicklichkeit usw. Betrug und Diebstahl sind in gewissem Umfang erlaubt. Die offiziellen Gesetze, die die Ökonomie regeln, also der legale Kauf und die Bewirtschaftung, spielen demgegenüber in den Filmen ein ganz untergeordnetes Dasein. Diese zeitspezifische Rechts- und Moralkrise spiegelt sich auch in den Figuren, die die Filme vorführen.

In dem Starfilm UND ÜBER UNS DER HIMMEL ist die Krise im wesentlichen auf die Entwicklung des klassischen Helden Hans Richter konzentriert. Aus dem Krieg unverseht heimgekehrt packt er die Probleme mit guten Vorsätzen an, gerät aber, ohne es recht zu bemerken, auf die "schiefe Bahn", aus dem kleinen alltäglichen Organisieren wird das professionelle Schwarzmarktgeschäft. Auch wenn er im Herzen immer der "gute Kerl" bleibt, die Distanz zu seinen zynischen Schwarzmarktpartnern immer wieder betont wird, so weiß er über lange Zeit doch nicht, was in Bezug auf die großen Schwarzmarktgeschäfte und den damit realisierten Reichtum denn nun "richtiges" und "falsches" Verhalten ist. Dies wird besonders deutlich in der Sequenz, die auf das erste Zerwürfnis mit seinem Sohn folgt. (M 3, Nr. 34) Hans Richter versucht hier, sich ein Bild zu machen, Klarheit zu gewinnen, indem er alte Freunde besucht, durch die Trümmer der Stadt spaziert und Menschen bei der Wiederaufbauarbeit beobachtet. Hans anschließend: "Damals war ich so, und heute bin ich so; ich kann nichts dafür. Alles andere stimmt eben nicht mehr. Ja, was stimmt denn nun eigentlich nicht mehr, du lieber Himmel? 'Lieber Himmel', hab' ich gesagt, jetzt fang' ich womöglich noch an zu beten." (M 3, Nr. 35)

Die Rolle von Hans' Sohn Werner und diejenige der Edith Schröder sind in diesem Punkt ganz auf Hans zugeschnitten: sie verkörpern Anständigkeit, Fleiß und ein moralisches Gewissen. Daß sie sich dies bewahren konnten, erklärt sich im Film auch daraus, daß sie nicht, wie Hans Richter den Kampf um die Existenz "draußen" in der Stadt führen müssen: Edith wird im Film nicht außerhalb des Wohnhauses gezeigt und Werner konnte durch die "verrückte" Nachkriegsrealität nicht so geprägt werden, da er nach seiner Rückkehr aus dem Krieg lange Zeit nicht "sehen" konnte.

In den Nebenrollen sind es vor allem Walter und Mietzi, die durch die Zeitumstände aus der Bahn geworfen werden. Walter, ein grundständiger Junge, der durch traumatische Kriegserfahrungen sowie bürokratische Hemmnisse - keine Stellung ohne Zuzugsbescheinigung und umgekehrt - handlungsunfähig ist, begeht schließlich doch einen Diebstahl. Eine moralische Verfehlung, die, als sie entdeckt wird, für ihn Anlaß zum Selbstmord ist. Mietzi möchte einfach 'mal so richtig "leben", genießen, sich amüsieren. Dabei wird ihr nicht bewußt, daß sie in der Glitzerwelt der Großstadtkneipe in die illegale Schieberwelt abrutscht. Erst als sie von Walters Freitod erfährt, bricht sie zusammen und läßt sich als Mitwisserin verhaften.

In UNSER TÄGLICH BROT ist der Verlust eines sicheren Wertgefüges gleichfalls zentral, die Brüchigkeit tradierter Werte liegt dem Verhalten der Haupthandlungsträger konstitutiv zugrunde. In seinem starrsinnigen Glauben, daß die vergangenen Gesetzmäßigkeiten ewig gälten, isoliert sich der alte Webers zunehmend und verfällt in bedrohlicher Weise, bis er notgedrungen seine Entscheidung revidiert. Sein Sohn Harry, der den bequemen Weg eines schnellen Geschäfts auf dem Schwarzmarkt sucht, wird Handlanger eines professionellen Schiebers, hat aber nur vorübergehend geschäftliches Glück. Zudem verliert er seinen moralischen Halt so weitgehend, daß er einen anderen Menschen - ohne es zu wissen, seinen Vater - wegen eines Brotes überfällt. Er begeht schließlich Selbstmord. Die Cousine Mary, die ebenfalls auf "einfache" Art ein materiell unbeschwertes Leben führen möchte, rutscht immer tiefer in die gewerbsmäßige Prostitution ab. Ernst Webers ist derjenige in der Familie, der den Bruch in der Tradition erkennt und benennt, derjenige, der im Film modellhaft die "richtigen" Konsequenzen zieht.

Wenn sowohl in UND ÜBER UNS DER HIMMEL als auch in UNSER TÄGLICH BROT eine zeitspezifische Wertekrise konstitutiv ist, so differiert freilich entsprechend der jeweiligen Intention die interpretative Einordnung derselben in den beiden Filmen. In dem Starfilm UND ÜBER UNS DER HIMMEL, der an die Tradition des typischen "unpolitischen" Unterhaltungsfilms der UFA im Nationalsozialismus anknüpft, ist die Schicksalhafterkeit des Geschehens zentral, die einzelnen sind nur Opfer einer letztlich unergründlichen Macht. Wenn zweimal in die Vergangenheit zurückgeblendet wird, so geschieht dies mit einem explizit unpolitischen, der guten alten Zeit nachtrauernden Blick. Am deutlichsten wird die Schicksalhafterkeit der Ereignisse in dem mehrfach vorgetragenen, die Handlung an entscheidenden Stellen begleitenden Lied, das als ein Leitmotiv des Films gelten kann (M 5)

Auch das filmische Lehrstück von Dudow setzt sich bis auf eine Bemerkung von Ernst Webers nicht explizit mit der Vergangenheit auseinander. Ernst spricht immerhin deutlich aus, daß nicht einfach alle nur Opfer einer Entwicklung waren. "Den Karren in den Dreck fahren, da wart ihr alle dabei", so der Sohn in einer Auseinandersetzung mit seinem Vater. Da es dem Film jedoch um den Grundsatz des Aufbaus des Neuen geht, bei dem möglichst alle - auch der Kleinbürger - mitmachen sollen, zieht der Film quasi einen Schlußstrich unter die Vergangenheit, der Blick ist eindeutig auf die Gegenwart und in die Zukunft gerichtet. Die Art und Weise, wie der Film die zeitgenössische Gegenwart in Form von politisch-ökonomischen Grundkategorien ("Brot" und "Geld") zuspitzt, läßt keinen Zweifel daran, daß auch die geschichtliche Entwicklung eben nicht als schicksalhaft, sondern als politisch-ökonomisch bestimmt begriffen wird, als eine Entwicklung, die auch von den Entscheidungen der einzelnen Individuen abhängt.

Wege aus der Krise: ehrliche Arbeit und Kleinfamilie

In beiden Filmen sind Menschen auf der Suche nach dem richtigen Weg. Die Filme zeigen zwar, daß die Ökonomie des "Schwarzen Marktes" in der dargestellten Gegenwart in gewisser Weise notwendig zum Überleben ist, sie zeigen aber auch, daß dies keine Perspektive ist, daß es anders werden muß. Eine wichtige Bedeutung kommt in dieser Hinsicht der "ehrlichen" Arbeit zu.

In UND ÜBER UNS DER HIMMEL ist es die individuelle Leistung, die körperliche Anstrengung des einzelnen, wie sie in einigen Szenen im Film inszeniert ist. (Vgl. M 3, Nr. 34) Werner Richter bringt dies auf den Punkt, als er auf dem Kran zu seinem Vater sagt: "Ich bin glücklich, wenn ich mrogens hier stehe. Und wenn ich den Hebel in der Hand halte, dann ist das gar kein kaltes Eisen mehr. Wenn die Sonne darauf scheint, dann schimmert es so (...)"

(M 6) Kein gesellschaftliches Ziel wird hier - wie überhaupt im ganzen Film - der Arbeit(skraft) zugemessen, vielmehr bekommt diese einen verselbständigten, mystischen, individuell sinnstiftenden, ja mitunter therapeutischen Charakter.

In UNSER TÄGLICH BROT ist die ehrliche Arbeit gleichfalls zentral, wenngleich anders gezeichnet und differenziert. Dem Film liegt ein sozialistisches Verständnis von Arbeit als dem grundlegenden gesellschaftlichen Verhältnis zugrunde. Sinnvolle Perspektiven können sich in diesem Sinne nur über eine wertschöpfende Arbeit ergeben. Arbeit ist hier nicht Selbstzweck, sondern erscheint stets zweckgebunden an die Erzeugung lebensnotwendiger Güter. Im Vordergrund steht dabei die kollektive Verausgabung der Arbeitskraft im Betrieb, hier in einer Maschinenfabrik. Interessant ist aber, daß neben der kollektiven Arbeit in der Fabrik auch der kleine Privatbetrieb, z.B. die Bäckerei, in der Nicki schließlich unterkommt, als eine positive Form von Tätigkeit erscheint.

Auffällig ist in beiden Filmen, wie gering der Stellenwert der Trümmerarbeit ist, wie wenig Wertschätzung den Menschen entgegengebracht wird, die diese Arbeit verrichten (müssen). Für alle Protagonisten in den beiden Filmen ist diese Arbeit "das Letzte", was man sich - und anderen - zumuten will. Im Film von Baky bleibt Trümmerarbeit eine Hintergrundkulisse, mit der elende Lebensbedingungen umrissen werden, bei Dudow ist dies ähnlich, zudem wird die (entfernt verwandte) Trümmerfrau Ilse von allen Mitgliedern der Familie Webers geschnitten. Analog der politischen Auseinandersetzung geht es nicht um die Trümmer von gestern, sondern um die Schaffung des "Neuen".

Für die Wiedergewinnung einer Perspektive ist in beiden Filmen nicht nur die Aufbauarbeit zentral, sondern - wenngleich mit unterschiedlicher Akzentuierung - die Kleinfamilie. In dem scheinrealistischen Baky-Film übertrifft die Bedeutung der Familie letztlich diejenige der ehrlichen Aufbauarbeit. War es schon die Sorge um seinen zunächst blinden Sohn Werner sowie um Edith Schröder und deren Tochter, die wesentlich dazu beitrug, daß Hans unlautere Schwarzmarktgeschäfte trieb, so sind es schließlich familiäre Sorgen und Hoffnungen, die den Ausschlag für eine moralische Wende geben. Nachdem schon Werners Vorwürfe zu einer ersten Verunsicherung von Hans geführt haben, so besinnt dieser sich endgültig erst aus der Angst um ihn: Um der Moral der Nachkommen willen darf die eigene nicht außer acht gelassen werden. Liebe und das private Familienglück sind die ausschlaggebenden Gründe, die den Held auf den rechten Weg zurückführen. Und auch Werner stellt die Familie obenan. In der vorausgehenden Szene "verrät" Werner seinen Vater nicht an die Polizei, obwohl Recht und Gesetz dies verlangten, und er dies auch vorhatte. Aber die Familienbande sind eben doch stärker. Die Solidarbeziehungen gehen allerdings über die Kleinfamilie in spe nicht hinaus - die Schicksale der anderen Personen werden von Hans, Werner und Edith nur am Rande wahrgenommen, zum Schluß verliert man sich aus den Augen. Und das happy end zeigt schließlich den hoffnungsvollen Neuanfang in der kleinfamiliären Harmonie. Daß der Kranführer Hans Richter und die Studienratswitwe Edith Schröder relativ problemlos zusammenfinden, zeigt im übrigen auch, daß die Barrieren, die die gesellschaftlichen Klassen bzw. Schichten voneinander trennen, niedriger geworden sind. "Heute paßt vieles zusammen, was früher keine Garnitur gegeben hätte", so Hans Richter in einer Anspielung gegenüber Edith.

In UNSER TÄGLICH BROT spiegelt die Ausgangsfamilie einerseits zeittypisch zusammengesetzte Familienclans, andererseits projiziert Dudow in diesen Familienverband ein Gesellschaftsmodell. Die jüngeren männlichen Hauptpersonen Ernst und Harry agieren jeweils stellvertretend für die Klasse, die sie repräsentieren. Folglich unterliegen sie im Laufe der Handlung auch keiner Wandlung, sie bleiben immer, was sie zu Beginn des Films auch

gewesen sind. Nur der alte Webers ist eine Ausnahme: dieser "Prototyp" des Kleinbürgers wird durch den Zwang der Verhältnisse dazu gebracht, seine ursprüngliche Haltung aufzugeben und sein Verhalten zu ändern, allerdings eher äußerlich aufgesetzt, im Innern bleibt er doch "der Alte". Damit ist die eingangs gezeigte Familie auch ein Modell für eine zerfallende Gesellschaft: ihr Wert als Hort materieller Sicherung und moralischer Bezugspunkt nimmt ab. Die Funktion, "Leitbild" für die handelnden Subjekte zu sein, wird zunehmend von dem "solidarischen Betrieb" übernommen. Aber nichts desto trotz bleibt die Kleinfamilie unangetastet, ja gehört zu einer wünschenswerten Perspektive dazu: Ernst Webers und Peter Struwe, die Vertreter der Zukunft, machen nicht nur beruflich Karriere, sondern haben bzw. finden ihr privates, kleinfamiliales Glück.

Resümee des Vergleichs

Die aufgezeigten Wege, die intendierten Aussagen sehen wie gesagt in den beiden Filmen sehr unterschiedlich aus. Zum einen - und hier kann der Film UND ÜBER UNS DER HIMMEL als die repräsentative Strömung gelten²⁰ - zeigt sich ein schicksalhaftere Verständnis von Faschismus, Krieg und Nachkriegsnot, das mit einer Verdrängung gesellschaftspolitischer Fragestellungen einhergeht, ein Verständnis, das unpolitisch an schöne Vergangenheiten anknüpfen möchte - dies zeigt sich auch in der formalen Gestaltung des Films, die an die UFA-Tradition der 30er und frühen 40er Jahr anschließt - und in dem die Menschen sich ausschließlich als Opfer der Zeit verstehen. Zum anderen UNSER TÄGLICH BROT, eine Ausnahmerecheinung in der deutschen Filmgeschichte der späten 40er Jahre. Es ist die Position einer gesellschaftspolitisch links orientierten, dem Prinzip des Sozialismus verbundenen Kraft, die bewußt den Bruch mit tradierten politisch-ökonomischen Verhältnissen sucht, die lehrstückhaft zuspitzt, die belehren will und zumindest aus heutiger Sicht - durchaus mit negativer Konnotation - in der Regel auch so empfunden wird. Bei aller Unterschiedlichkeit findet sich doch auch auf der Ebene der intendierten Aussagen eine Gemeinsamkeit: beide Filme zeigen eher "wie es sein soll" als "wie es ist"²¹: Hans Richter und Karl Webers, die im Mittelpunkt stehenden Figuren, machen eine Entwicklung durch und entscheiden sich schließlich wunschgemäß "richtig". In dem Dudow-Film scheint dies besonders deutlich, da der Film seine Intentionen offenlegt, zur Diskussion stellt. Das aufgesetzte Ende, die Integration des Kleinbürgers Webers in den sozialistischen Aufbau wurde zudem von der russischen Militäradministration gewünscht - Dudow wollte den alten Webers ursprünglich sterben lassen, nachdem er von seinem Sohn Harry überfallen worden war.²² Aber auch in dieser Version hätte der Film seinen Charakter als Lehrstück behalten, wenngleich etwas weniger plakativ. Dies Bedürfnis, zu zeigen "wie es sein soll", kann als Beleg dafür verstanden werden, daß es kaum den Wunsch gab, sich mit der gesellschaftlichen Realität der Nachkriegszeit ungeschminkt auseinanderzusetzen, vielmehr aber das starke Bedürfnis, Perspektiven und Zukunftswege aufzuzeigen bzw. aufgezeigt zu bekommen. Dies muß als ein Hinweis auf das Wechselverhältnis von verbreiteter

²⁰ Der Film gehörte zu den erfolgreichsten deutschen Spielfilmen in der frühen Nachkriegszeit. Vgl. hierzu Pleyer 1965, S. 155.

²¹ Bereits 1947 machte der deutsche Filmkritiker und Publizist Paul Ickes darauf aufmerksam, daß die frühen deutschen Nachkriegsfilme den Zuschauern - durchaus in der Fortsetzung vergangener Filmtradition - Anweisungen erteilten: "So müßt ihr leben, so denken und handeln. So sollt ihr sein, auf diesem Weg meistert ihr euer Schicksal." Zitiert nach "filmwärts", Heft 20, S.20.

²² Indem Karl Webers innerlich der alte bleibt, reflektiert Dudow allerdings noch einmal die Künstlichkeit dieser Konstruktion.

Unsicherheit einerseits und autoritären Fixierungen in der deutschen Bevölkerung andererseits verstanden werden.

Unterhalb dieser Ebene der intendierten Aussagen finden sich eine Reihe von Gemeinsamkeiten, die die Filme transportieren, indem sie - als sogenannte zeitnahe Filme - Motive aus der damaligen Gegenwart ausbreiten, einen spezifischen Blick auf den Nachkriegsalltag werfen. Der Ort, wo die typischen gesellschaftlichen Probleme der Zeit erscheinen, aber auch gelöst werden, ist die Großstadt. Die Konflikte, in die Hans Richter und andere geraten, zeigen, daß das tradierte Rechts- und Moralgefühl der Menschen in den Jahren der unmittelbaren Nachkriegszeit stark erschüttert war. Nicht nur, daß die NS-Ideologie und damit zusammenhängende Versprechungen, an die bis zuletzt nicht wenige Deutsche geglaubt hatten, sich als falsch herausgestellt hatten. Es hatte sich auch infolge des weitgehenden Zusammenbruchs und der unzulänglichen Versorgung der Bevölkerung ein "schwarzer Markt" entwickelt, auf dem sich diejenigen durchzusetzen vermochten, die die tradierten Vorstellungen von Gemeinnutz, privaten Eigentumsrechten usw. erfolgreich abzulegen verstanden. Diejenigen, die bereit waren, für die eigene Versorgung oder diejenige von Verwandten und Bekannten Gegenstände zu stehlen oder beispielsweise einen Bauern zu betrügen, waren im Selbstverständnis der Zeit durchaus im "Recht". Der Zweck heiligte hier die Mittel. Diese Verhaltens- und Verständnisweisen, geboren aus der Not, können als "Schule des Marktes" verstanden werden.²³ Der Markt gehörte im Zweifelsfall dem "Stärkeren", dieser bestimmte faktisch die Gesetze des Tausches.

Die Filme machen weiterhin deutlich, daß die zeitgenössische Krise im Sinne einer existenziellen Verunsicherung die Männer stärker traf als die Frauen. Erstere waren von den Anfechtungen der Zeit zumindest subjektiv mehr betroffen, zweifelten oder verzweifelte gar und waren stärker suizidgefährdet. Aber auch wenn die Frauen den Lebensalltag überaus tüchtig, mit Kraft und Ausdauer meisterten und ihre psychische Verfassung robuster war als die der Männer, so stand doch eine gesellschaftliche Emanzipation der Frauen nicht auf der "Tagesordnung" der Geschichte. Im Zusammenhang einer weitgehenden gesellschaftlichen Verunsicherung schien für die gewünschte Stabilisierung ein Rückgriff auf tradierte Rollenmuster vielversprechender. Zusätzliche Experimente, wie sie eine über gewisse Notsituationen hinausgehende, allgemein akzeptierte Verschiebung im Verhältnis der Geschlechterrollen mit sich gebracht hätte, war mit dem Bedürfnis nach Sicherheit nicht zu vereinbaren, sondern hätten im damaligen Bewußtsein eher zu noch mehr Unsicherheit geführt und wurden daher von der Mehrheit der Frauen und Männer nicht gewünscht.

Hoffnung und Sicherheit bot in diesem Zusammenhang auch die Aussicht auf kleinfamiliales Glück als einem überschaubaren Bereich des menschlichen Miteinander. Dies ging mit einer Eingrenzung der zwischenmenschlichen Solidarität einher - die anderen, die nicht zur eigenen Kernfamilie gehörten, mußten selbst sehen, wie sie zurechtkamen. Eine Erleichterung für die Familienbildung war die Tatsache, daß die Grenzen, die die gesellschaftlichen Klassen und Schichten voneinander trennten, niedriger geworden waren. In der sich entwickelnden DDR sollte über die Kleinfamilie hinaus der volkseigene Betrieb die Funktion einer solidarischen Gemeinschaft übernehmen.

Um in der drückenden materiellen und seelischen Nachkriegsnot eine Zukunftsperspektive zu gewinnen, dafür hatte auch die Vorstellung einer "ehrlichen" Aufbauarbeit eine wichtige Bedeutung. Sie wurde als sinn- und identitätstiftendes Moment

²³ Der Begriff ist der Untersuchung von Lutz Niethammer (Hg.), "Hinterher merkt man, daß es richtig war, daß es schiefgegangen ist". Nachkriegserfahrungen im Ruhrgebiet, Köln 1983, S.60ff entlehnt. Die Ausprägung von Verhaltensweisen im Zusammenhang des "schwarzen Marktes" war - so ein Ergebnis der Studie von Niethammer - eine Art Initialsozialisation für den Neubeginn in Deutschland nach 1945.

gedacht - anders als etwa die politische Demokratie, anders als gesellschaftspolitisches Engagement und eine Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus als der Ursache für die Katastrophen der jüngsten Vergangenheit.

Diese Charakteristika, die beschriebenen Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Filme lassen sich als Belege für zeitgenössische Bewußtseinslagen lesen, die wiederum für die innergesellschaftliche Entwicklung im Nachkriegsdeutschland, das heißt in der Bundesrepublik und/oder in der DDR wirksam wurden.

Didaktisch-methodische Hinweise zur unterrichtlichen Arbeit mit den Filmen²⁴

Eine vergleichende Filmanalyse ist unter den Bedingungen schulischen Lernens vor allem im Sekundarbereich II möglich und sinnvoll.²⁵ Die Arbeit kann eingebunden werden in Kurse, die sich inhaltlich mit der gesellschaftlichen Krise und den Umbrüchen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in Deutschland oder den politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen der Herausbildung der beiden deutschen Staaten befassen. Das Erkenntnisinteresse in der Unterrichtseinheit richtet sich auf das menschliche Verhalten: Wie haben die Menschen auf den sog. "Zusammenbruch" reagiert? Eng verknüpft ist damit die Frage nach der Akzeptanz der Demokratie.

Die Schülerinnen und Schüler sollen die Filme nutzen, um den Selbst- und Gesellschaftsbildern, den Weltdeutungen, Werten, Vergangenheits- und Zukunftsvorstellungen der Menschen nachzugehen. In diesem Zusammenhang soll nochmals betont werden: Die Mentalitäten von Menschen - ihre Vorstellungen, Wünsche, Tagträume - lassen sich herausarbeiten, indem die Geschehens- und Handlungsmotive der Filme gegeneinandergestellt und verglichen werden. Gemeinsamkeiten deuten dann auf manifeste Dispositionen hin, da davon auszugehen ist, daß diese Gemeinsamkeiten nicht zufällig sind. Es geht also bei der quellenkritischen Arbeit nicht in erster Linie um die Überprüfung der Filminhalte auf "korrekte" oder "falsche" Darstellung historischer Sachverhalte oder gar Ereignisse, sondern um die Sichtweisen und Handlungen der Menschen, um ihren Umgang mit den Problemen der Zeit:

- In welcher Weise reflektieren sie dabei die unmittelbare Vergangenheit?
- Wie meistern sie die Probleme der Gegenwart?
- Wie gehen die Menschen miteinander um, welche Werthaltungen liegen ihrem Handeln zugrunde?
- Welche Perspektiven für die Zukunft entwerfen sie?

²⁴ Die folgenden Überlegungen münden in einer Unterrichtsskizze, die einen Umfang von 14 bis 18 Unterrichtsstunden aufweist. Im Anhang haben wir verschiedene **Unterrichtsmaterialien** (M 1- M 10) aufgenommen, die in den einzelnen Stunden von den Schülerinnen und Schülern bearbeitet bzw. als Informationsmaterial genutzt werden können. Die **Arbeitshinweise** (A 1 - A 4) richten sich an die Pädagogen und sollen als Anregungen für die unterrichtliche Umsetzung dienen.

²⁵ Die Landesmedienstelle in Niedersachsen hat in den letzten Jahren in Lehrerfortbildungsveranstaltungen und Unterrichtsprojekten Erfahrungen in der quellenkritischen Arbeit mit Spielfilmen aus den Nachkriegsjahren gesammelt, die hier einfließen. Vgl. dazu: Detlef Endeward, Spielfilme in der historisch-politischen Bildungsarbeit, in: Geschichtswerkstatt 17, S. 68-72
Auch im Sekundarbereich I wäre eine Arbeit mit den Spielfilmen möglich. Aus Platzgründen kann dies hier nicht weiter ausgeführt werden.

Kommentiert [DD1]: Seite: 17

Kommentiert [DD2]: Seite: 17

Die folgenden Überlegungen münden in einer Unterrichtsskizze, die einen Umfang von 14 bis 18 Unterrichtsstunden aufweist. Im Anhang haben wir verschiedene **Unterrichtsmaterialien** (M 1- M 10) aufgenommen, die in den einzelnen Stunden von den Schülerinnen und Schülern bearbeitet bzw. als Informationsmaterial genutzt werden können. Die **Arbeitshinweise** (A 1 - A 4) richten sich an die Pädagogen und sollen als Anregungen für die unterrichtliche Umsetzung dienen.

Kommentiert [DD3]: Seite: 17

Kommentiert [DD4]: Seite: 17

Kommentiert [DD5]: Seite: 17

Die für den Geschichtsunterricht konstitutive **Arbeit mit Quellen** wird also in dieser Unterrichtseinheit über den Printbereich hinaus auf Filme erweitert. Damit verknüpft ist die Notwendigkeit, dieser Quellengattung adäquate **Auswertungsmethoden** zu erlernen. Über diese quellenkritische Auswertung der Filme erweitert sich zugleich der Blick der Schülerinnen und Schüler: Die technisch vermittelte Kommunikation, die in der modernen Gesellschaft wesentliche Bedeutung gewonnen hat, wird inhaltlich und methodisch zum Gegenstand des Geschichtsunterrichts, ohne daß dies explizit zum Thema gemacht wird. Der Geschichtsunterricht liefert so einen Beitrag zur Vermittlung von Medienkompetenz.

Für die praktische Auseinandersetzung mit den Filmen muß eine klare Schwerpunktsetzung erfolgen: diese soll hier in der Untersuchung und dem Vergleich der inhaltlichen Merkmale der Filme (Produktanalyse bzw. Analyse der Filmrealität) liegen.²⁶

Folgende Untersuchungsfelder sollen von den Schülerinnen und Schülern dabei selbständig bearbeitet werden:

1. Raum-Zeit-Bezug der Filme
2. Personenkonstellation in den Filmen
3. Geschehens- bzw. Handlungsmotive

Die Bedingungs- bzw. Wirkungsrealität kann nur insofern Gegenstand des Unterrichts sein, als sie für die Problemstellung notwendig ist. Informationen über die politischen und wirtschaftlichen Bedingungen der Filmproduktion in den Nachkriegsjahren, die Intentionen der Produzenten (die bewußten, vielleicht auch politisch motivierten Absichten) - soweit sie bekannt sind - und die zeitgenössische Filmrezeption sollte exemplarisch in die Schlußauswertung einbezogen werden.

Die für eine Analyse notwendige umfassendere Untersuchung des Produktionskontextes und der Publikumsresonanz wäre eher im Rahmen eines kultur- oder filmgeschichtlichen Kurses, der die Filmproduktion der Nachkriegsjahre umfassend behandeln möchte, sinnvoll.

Über grundsätzliche formale Gestaltungsmerkmale der Filme müßte ebenfalls im Zusammenhang mit der abschließenden vergleichenden Zusammenfassung nachgedacht werden..

²⁶ Die hier verwendeten Begriffe stammen aus dem Kontext der Literatur zur Filmanalyse. Es gibt verschiedene Ansätze für eine systematische Filmanalyse. Vgl. zum Überblick: Thomas Kuchenbuch, Filmanalyse. Theorien, Modelle, Kritik, Köln 1978. Eine wesentliche Gemeinsamkeit haben sie darin, daß sie verschiedene Untersuchungsfelder differenzieren, die jeweils analytisch zu bearbeiten sind. Helmut Korte nennt sie z. B. Analysedimensionen: Bedingungsrealität, Bezugsrealität, Filmrealität und Wirkungsrealität. Bodo v. Borries differenziert in Produkt-, Bedingungs- und Wirkungsanalyse, die er in einer Synthese zusammenführt.

Vgl.: Helmut Korte, Kunstwissenschaft - Medienwissenschaft. Methodologische Anmerkungen zur Filmanalyse, in: Helmut Korte/Johannes Zahlten (Hg.), Kunst und Künstler im Film. Schriftenreihe der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Neue Folge, Bd. 1, Hameln 1990, S. 21-42.

Bodo von Borries, Geschichte im Spiel- und Dokumentarfilm. Fach- und mediendidaktische Überlegungen. In: Medien und Kommunikation als Lernfeld. Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung, Bd. 236, Bonn 1986, S. 211-243.

Für die praktische Arbeit in der Schule ist es wichtig, daß bewußt bleibt, daß diese Dimensionen oder Felder einen Zusammenhang bilden, ein komplexes medienvermitteltes Kommunikationsverhältnis, das in seiner Totalität nicht bearbeitet werden kann. Auch daraus folgt die Notwendigkeit, eine klare Schwerpunktsetzung vorzunehmen.

Unterrichtsskizze (14 - 18 Stunden)

Die Unterrichtseinheit ist in drei Phasen gegliedert:

Zu Beginn geht es darum, die Filmbeispiele zur Kenntnis zu nehmen (**Wahrnehmungsphase**). Ziel sollte sein, daß die Schüler ihre Ersteindrücke festhalten und im Gespräch die Subjektivität der Wahrnehmungen erkennen und gegenseitig tolerieren lernen.

In der zweiten Phase (**Analysephase**) sollen die verschiedenen Untersuchungsfelder bearbeitet werden. Ziel ist dabei, daß die Schüler lernen, genau zu beobachten und ihre Beobachtungen festzuhalten. Dabei können verschiedene Verfahren der gemeinsamen Ergebnissicherung erprobt werden. Im Rahmen dieser Ergebnissicherung soll eine erste interpretierende und systematisierende Beschäftigung mit den jeweils behandelten Teilaspekten des Themas erfolgen.

In der dritten Phase (**Auswertungsphase**) - die möglichst durch eine zweite Sichtung der Filmbeispiele eingeleitet werden sollte - sollen die Schülerinnen und Schüler die interpretierende Arbeit über die Auseinandersetzung mit den Ergebnissen ihrer Mitschüler vertiefen und einen Transfer leisten, indem sie sie auf den Kontext des gesamten Kurses beziehen.

Übergeordnetes Ziel ist dabei, daß die Schüler erkennen, welche Werte, Ideale und Perspektivvorstellungen das Bewußtsein und das Verhalten der Menschen geprägt haben und welche Bedeutung diese Verhaltensdispositionen (das kollektive Bewußtsein) der Menschen und ihr alltägliches Handeln für die Herausbildung gesellschaftlicher Strukturen gehabt haben.

In dieser Unterrichtsskizze sind die Stunden der zweiten Phase sicher sehr arbeitsintensiv. Der Umfang der Aufgaben kann durchaus - entsprechend den Vorkenntnissen und Fähigkeiten der jeweiligen Lerngruppe - unterschiedlich gestaltet werden: entweder in der hier vorgeschlagenen umfassenden oder aber in einer reduzierten Form. Um die notwendige Komplexität in der Ergebnissammlung zu wahren, schlagen wir vor, daß in dieser zweiten Phase arbeitsteilig in Kleingruppen gearbeitet wird. Dies bietet sich auch aus zeitökonomischen Gründen an.

Die dritte Phase bietet genügend Zeit, die Ergebnisse zu reflektieren und zu diskutieren. Auf die hier vorgeschlagene "Zweitsichtung" der Filme kann, wenn nicht genügend Zeit ist, auch verzichtet werden.

Phase	Stunde	Unterrichtsinhalt
I	01/02 03	UND ÜBER UNS DER HIMMEL Diskussion der Ersteindrücke
	04/05 06	UNSER TÄGLICH BROT Diskussion der Ersteindrücke
II in	07/08	Untersuchung der Raum-Zeit-Bezüge und der Personenkonstellation den Filmen
	09/10	Untersuchung der Geschehens- bzw. Handlungsmotive
III formalen	11/12 13/14	UND ÜBER UNS DER HIMMEL UNSER TÄGLICH BROT
	15/16	Vergleich der Analyseergebnisse unter Einbeziehung von Informationen zu den Intentionen der Filmemacher und den Gestaltungsmitteln
	17/18	Zusammenfassung der Ergebnisse und Rückbezug zum Kursthema

Ablauf der Unterrichtseinheit

Inhalte (Fragestellungen bzw. Beobachtungsaufgaben)	Methoden	Materialien
--	----------	-------------

01./02. Stunde

UND ÜBER UNS DER HIMMEL	Sichtung mit der gesamten Gruppe	Film
-------------------------	-------------------------------------	------

03. Stunde (unmittelbar im Anschluß an die Filmsichtung)

Ersteindrücke wiedergeben und Wahrnehmungen austauschen und diskutieren	Kugellagerdiskussion im Plenum	siehe A 4
--	-----------------------------------	-----------

04./05. Stunde

UNSER TÄGLICH BROT	Sichtung mit der gesamten Gruppe	Film	gesamten Gruppe
--------------------	----------------------------------	------	-----------------

Inhalte (Fragestellungen bzw. Beobachtungsaufgaben)	Methoden	Materialien
--	----------	-------------

06. Stunde (unmittelbar im Anschluß an die Filmsichtung)

Ersteindrücke wiedergeben und Wahrnehmungen austauschen und diskutieren	"Blitzlicht" im Plenum	siehe A 4
---	------------------------	-----------

07./08. Stunde

Aufteilung der Gesamtgruppe in vier Kleingruppen

<i>Raum-Zeit-Bezüge</i> der beiden Filme Beantwortung folgender Fragen:	Zwei Kleingruppen, Filme von denen jeweils eine M 3, M 4 einen Film bearbeitet	einen Film bearb
--	--	------------------

1. Auf welche Zeit (Bezugszeit) bezieht sich der jeweilige Film?
2. Welchen Handlungszeitraum umfaßt der Film?
3. Auf welche realen Räume bezieht sich der Film?
4. An welchen Orten spielt die Filmhandlung?

Vergleichende Zusammenstellung der Untersuchungsergebnisse und Diskussion folgender Fragen:	Plenum der beiden Kleingruppen	siehe A 3
---	--------------------------------	-----------

1. In welcher Form wird die Vergangenheit angesprochen?
2. Wie thematisiert der Film Zukunft?
3. Wie werden die Handlungsorte dargestellt, was verändert sich in der Darstellung im Verlaufe der Filmhandlung?

Festhalten der Ergebnisse	Wandtafeln/ Folien
---------------------------	-----------------------

parallel dazu:

<i>Festhalten der Personenkonstellation</i> Welches sind die Haupt-, Neben- und Rand-	Zwei Kleingruppen, Filme von denen jeweils eine M 1, M 2
--	--

figuren?	einen Film bearbeitet	
Bewertung des Verhaltens der Personen und Erstellung einer Bewertungsskala		Filme siehe A 1, A 2
und /oder Inhalte (Fragestellungen bzw. Beobachtungsaufgaben)	Methoden	Materialien
Erstellung eines Nähe-Distanz-Diagramms		Filme siehe A 1, A 2
Vergleichende Zusammenstellung der Untersuchungsergebnisse und Bearbeitung folgender Fragen:	Plenum der beiden Kleingruppen	
Wie werden Männer und Frauen dargestellt? Welche Rollenbilder (Klischees) werden Vermittelt? Mit welchen Figuren können Sie sich identifizieren? Gibt es Identifikationsangebote?		
Festhalten der Ergebnisse		Wandtafeln/ Folien

09./10. Stunde

Halten Sie a) die <i>Geschehens- bzw. Handlungsmotive</i> fest Wie verdienen die Menschen ihren Lebensunterhalt? Welche Beziehungen unter den Menschen werden dargestellt? - Wie werden Probleme angegangen/gelöst? - Welche Konflikte werden dargestellt?	Sequenzbeobachtung arbeitsteilig in zwei Kleingruppen, von denen jeweils eine einen Film bearbeitet 1. individuelles Festhalten der Beobachtungen auf A5-Karten	mögliche Sequenzen aus: UND ÜBER UNS D.HIMMEL - 8, 14-24, 27/28, 30-36 aus: UNSER TÄGLICH BROT 2-7, 10, 12-18, 23, 33, 40 M 5, M 6, M 7
b) die <i>Wünsche, Träume, Ideale, Werte</i> (v. a. der Hauptfiguren) fest: - Welche Werte verkörpern/vertreten die einzelnen Personen? - Welche Perspektiven entwickeln sie (die Väter/ die Söhne/die Frauen) für ihr Leben?		

2. Zusammentragen und
nach Inhalten gruppieren
bzw. gewichten A5-Karten

Wie werden Problemlösungen im Film bewertet?
Welche Perspektivvorstellungen werden positiv/
negativ dargestellt?

3. Einigung auf jeweils Wandtafel/
ein Gruppenarbeits- Folie
ergebnis

Inhalte (Fragestellungen bzw. Beobachtungsaufgaben)	Methoden	Materialien
11./12. Stunde		
UND ÜBER UNS DER HIMMEL	Sichtung im Plenum	Film
13./14. Stunde		
UNSER TÄGLICH BROT	Sichtung im Plenum	Film
15./16. Stunde		
Gegenüberstellung und Erläuterung der Gruppenarbeitsergebnisse,	Plenum Moderation durch Schüler/Schülerin	Wandtafeln/ Folien aus den vorheri- gen Stunden
dabei auch:		
Informationen zu den		
a) Intentionen der Produzenten/Regisseure, und zur Rezeption der Filme	Schülervorträge	M 8, M 9, M 10
b) formalen Gestaltungsmerkmalen	Lehrervortrag	
17./18. Stunde		
Zusammenfassung der Ergebnisse		Wandtafel mit den Stunden- ergebnissen
Rückbezug zum Kursthema		

M 1**UND ÜBER UNS DER HIMMEL**

Produktion: Objectiv-Film GmbH, Berlin (Amerikan. Lizenz)
 Erstverleih: Schorcht-Filmgesellschaft mbH. (West-Berlin/ München/
 Frankfurt/Düsseldorf/Hamburg)
 Buch: Gerhard Grindel
 Regie: Josef v. Baky
 Kamera: Werner Krien
 Musik: Theo Mackeben
 Uraufführung: 9.12.1947, West-Berlin

Darsteller:	Hans Albers	Hans Richter
	Lotte Koch	Edith Schröder
	Paul Edwin Roth	Werner Richter
	Otto Gebühr	Lehrer Heise
	Elsa Wagner	Frau Heise
	Annemarie Haase	Frau Burghardt
	Heide Scharf	Mietzi
	Ralph Lothar	Fritz
	Erich Dunskus	
	Ursula Barlen	
	Ludwig Linkmann	
	Hellmuth Helsing	
	Reinhold Berndt	
	Erwin Biegel	
	Karl Hannemann	
	Marianne Lutz	
	Alfred Maack	
	Richhard Miersch	
	Gustav Püttjer	
	Walter Strasen	
	u. a.	

M 2**UNSER TÄGLICH BROT**

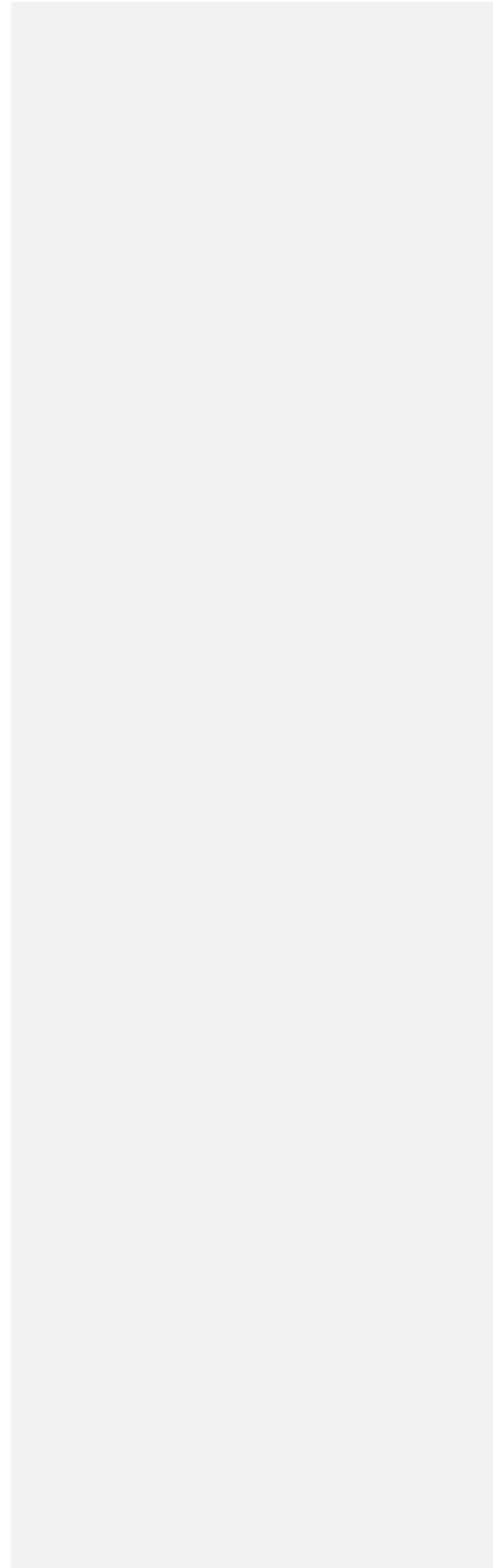
Produktion:	DEFA 1949
Erstverleih:	DEFA-Filmvertrieb
Regie:	Slatan Dudow
Buch:	Slatan Dudow, Hans-Joachim Beyer, Ludwig Turek
Kamera:	Robert Baberske
Musik:	Hans Eisler
Produktionsleitung:	Fritz Klotzsch
Uraufführung:	09.11.1949 in Berlin (Ost)

Darsteller:

Paul Bildt	Karl Webers
Inge Landgut	Inge, seine Tochter aus erster Ehe
Harry Hindemith	Ernst, sein ältester Sohn aus erster Ehe
Paul Edwin Roth	Harry, sein zweiter Sohn aus erster Ehe
Viktoria von Ballasko	Martha, Karl Webers zweite Frau
Siegmar Schneider	Peter Struwe, Techniker, Leiter der Fa. Renner & Co.
Ina Halley	Niki, eine gute Freundin der Familie Webers
Alfred Balthoff	Ingenieur Bergstetter
Irene Korb	Käthe, Ernst Webers Frau
Dolores Holve	Mary, Karl Webers Nichte
Angelica Hurwicz	Ilse, eine andere Nichte Webers
Walter Groß	Arbeiter (Skeptiker)
Herbert Weißbach	Arbeiter (Skeptiker)
Gert Schäfer	Junger Arbeiter
Gitta und Dorit Günther	Die Zwillinge
Eduard Wandrey	Fürbringer
Erna Sellmer	Bäckersfrau
Friedrich Gnaß	Fabrikarbeiter
Hellmuth Helsing	Ingenieur
Hans Emons	Geschäftsmann
Albert Venohr	Personalchef
Frank Arlett	Fabrikarbeiter
Fredy Barten	Reisender Bölke
Hellmuth Bautzmann	Arbeiter
Walter Bechmann	Arbeiter
Erich Brauer	Arbeiter
Erich Dunskus	Wirt "Zur Klause"
Peter Federmann	Arbeiter
Horst Gentzen	Lehrjunge
Hannelore Minkus	Freundin von Mary
Karl Haas	Zigarrenschieber
Karl Hannemann	Gast

Gerhard Haselbach
Friedrich Honna
u. a.

Ingenieur
Schlagcreme-Budenbesitzer



M 3

Sequenzprotokoll: UND ÜBER UNS DER HIMMEL

1. Der ehemalige Kranführer Hans Richter kehrt mit Fritz, einem Kriegskameraden, in seine zerstörte Wohnung in einem Berliner Mietshaus zurück. Er trifft hier auf die ausgebombte Kriegswitwe Edith Schröder und deren Tochter Helga. Hans erfährt, daß sein Sohn Werner noch lebt und bald nach Hause kommen wird.
2. Hans Richter blättert in alten Fotoalben, erinnert sich an schöne Momente, die er mit seinem kleinen Sohn im Vorkriegs-Berlin erlebte (Rückblenden).
3. Die Gegenwart reißt Hans Richter aus seinen Träumen: durch die Trümmerwände des Mietshauses beobachtet er die heranwachsende Mietzi Burghardt und ihren Freund Walter sowie das alte Ehepaar Heise.
4. Hans geht zu seinem alten heruntergekommenen Kran, der in einem Binnenhafen steht. Hoffnungsvoll pflückt er ein Gänseblümchen, steckt es sich ans Revers.
5. Hans schaut unternehmungslustig bei Edith Schröder herein, verspricht einen Treibriemen für die Nähmaschine und ein Kaffeesieb zu organisieren.
6. Frau Burghardt schimpft mit ihrer Tochter Mietzi, die bei der Kartoffelernte helfen soll. Hans Richter kommt herein, redet Mietzi gut zu; Edith Schröder gibt er den versprochenen Riemen (den Hosenriemen von Fritz) und ein Sieb, dazu noch Butter und ein Huhn.
7. Hans unterhält sich mit Walter, der keine "Papiere" hat und pessimistisch in die Zukunft sieht.
8. Schwarzmarkt vor der Haitibar in der Alleestraße: der alte Heise möchte etwas verkaufen, wird aber bei einer Razzia verhaftet. In der Bar sitzen einige Schieber, Hans' Kriegskamerad Fritz findet zu ihnen.
9. Hans besucht Bekannte in einer Gartenlaube, die ihre alten Arbeitsmöglichkeiten verloren haben.
10. Walter und Mietzi unterhalten sich: während sie von einem schönen, luxuriösen Leben träumt, wird er seine Kriegserinnerungen nicht los.
11. Frau Burghardt legt Spielkarten, die ihr den Glauben an die Rückkehr ihres Mannes erhalten.
12. Der alte Heise kommt aus dem Gefängnis zurück.
13. Hans trifft in seiner Wohnung Mietzi, die auf eine Einladung von ihm wartet. Er gibt ihr etwas Wurst zu essen. Als sie ihren Egoismus provozierend darlegt, küßt er sie und schmeißt sie anschließend hinaus.
14. Der inzwischen fein gekleidete Fritz lädt Mietzi in die Haitibar in der Alleestraße ein.
15. Hans Richter renoviert seine Wohnung mit Materialien, die er gegen mitgebrachte Lebensmittel eingetauscht hat.
16. Mietzi kommt in die "Alleestraße".
17. Hans zeigt Edith seine renovierte Wohnung. Die angetrunkene Mietzi kommt dazu, gibt Hans eine Nachricht von Fritz, der ihn für eine "Landpartie" gewinnen will. Hans sagt zu.
18. Hans ist mit einer Pferdekutsche unterwegs nach Bernau.
19. Von der "Alleestraße" ausgehend werden Zigaretten im Kreislauf des Schwarzmarktes immer teurer.
20. Walter versucht vergebens in einer Amtsstube eine Anmeldebescheinigung zu bekommen.

21. Selbstsicher schmuggelt Hans verschiedene Waren mit seiner Kutsche durch eine Kontrolle der Polizei.
22. Hans kommt mit Kisten beladen in die "Alleestraße" zu seinen Auftraggebern, die ihn geschnappt glaubten. Er läßt sich großzügig auszahlen und gehört nun zu ihrem Kreis.
23. Werner kehrt, von einem Kriegskamerad gestützt, zurück.
24. Hans Richter verläßt angetrunken die "Alleestraße". Vor der Tür trifft er Walter, der auf Mietzi wartet.
25. Werner sitzt bei Edith Schröder, die Gutes über seinen Vater berichtet. Hans kommt dazu, erkennt, daß sein Sohn seine Sehkraft verloren hat. Werner macht ihm Hoffnung auf Heilung.
26. Hans, Edith und Werner fahren mit einem Auto durch das zerstörte Berlin zu einem Krankenhaus. Als Werner erfährt, daß sie in der Potsdamerstraße sind, tauchen vor seinem geistigen Auge schöne Bilder des unzerstörten Berlins auf. (Rückblenden)
27. Mietzi, schick gekleidet, bringt Lebensmittel in die Wohnung ihrer Mutter. Gegenüber Walter verteidigt sie ihren Lebenswandel.
28. Der alte Heise und seine Frau bereiten notgedrungen Gegenstände, die ihnen lieb sind, für den Verkauf auf dem Schwarzmarkt vor.
29. Edith und Helga besuchen Werner im Krankenhaus. Seine Genesung macht Fortschritte. Werner äußert Vorbehalte gegenüber dem Verhalten seines Vaters, der es immer sehr eilig habe, in die "Alleestraße" zu kommen.
30. Der alte Heise versucht, verschiedene Gegenstände auf dem Schwarzmarkt zu verkaufen.
31. Schwarzmarktgeschäfte in einem vornehmen Restaurant. Hans Richter "schiebt" mit, wenn auch etwas distanziert.
32. Wieder genesen verläßt Werner Richter die Klinik. Auf dem Weg nach Hause sieht er Kriegskrüppel, in den Trümmern arbeitende Menschen, Elend. Aber auch Luxus und Überfluß in der "Alleestraße".
33. Beim Essen mit Hans, Edith und Helga empört sich Werner über die Ungerechtigkeiten, bei denen sein Vater mitwirkt. Werner will beweisen, daß es auch anders geht und verläßt die Wohnung. Auch Edith distanziert sich von Hans, der wütend, aber auch nachdenklich wird.
34. Fein gekleidet besucht Hans ehemalige Bekannte in der Gartenlaube und bei ihren neuen Arbeitsstellen; er spaziert an Arbeitern und Trümmerfrauen vorbei, die harte Aufbauarbeit leisten, hört im Vorbeigehen, wie der alte Lehrer Heise mit einer Schulklasse das "Vater unser" spricht.
35. Hans ist zurück in seiner Wohnung, fragt sich verunsichert, was denn nun eigentlich nicht mehr stimme.
36. Hans besucht Werner auf dem Kran. Es kommt zu keiner Verständigung, Werner hält ihm seine schmutzigen Geschäfte vor, preist seine eigene ehrliche, glücklichmachende Arbeit. Vater und Sohn scheiden im Unfrieden.
37. Werner lehnt das Angebot eines Kollegen ab, mit dem Kran eine Last etwas "abseitig" zu plazieren.
38. Walter, der in der "Alleestraße" einen gestohlenen Ring verkaufen möchte, wird dort von einem Kommissar verhaftet.
39. Hans, wieder in der "Alleestraße", will aussteigen, aber er kann sich gegenüber seinen Partnern nicht durchsetzen.

40. Werner übernimmt von einem Kollegen - scheinbar aus reiner Gefälligkeit - den Auftrag, ein Paket in die "Alleestraße" zu bringen. Der darin enthaltene Schlüssel soll aber, wie er ahnt, für eine Verschiebeaktion mit dem Kran benutzt werden.
41. In der "Alleestraße" trifft man Vorbereitungen für eine größere "Transaktion".
42. Werner spricht mit Edith über die Angelegenheit. Derweil erhält Frau Burghardt die Nachricht vom Tode ihres Mannes. Werner entschließt sich, seinen Vater nicht an die Polizei zu verraten.
43. Der Kommissar, der Walter in der "Alleestraße" verhaftet hat, erzählt Mietzi, daß Walter sich umgebracht habe. Mietzi ist erschüttert, gibt dem Kommissar den Ring, den Walter seinerzeit gestohlen hatte. Der Kommissar nimmt Mietzi mit.
44. Werner besucht Hans Richter in der "Alleestraße" und gibt ihm - scheinbar als mitmachender Kurier - den Schlüssel. Plötzlich empört über den Seitenwechsel seines Sohnes ohrfeigt Hans ihn. Nun will Hans beweisen, daß es auch anders geht: er erklärt seinen Partnern, daß Schluß sei. Eine Prügelei bricht los. Hans erkennt, daß sein Sohn doch ehrlich bleiben wollte. Die Polizei trifft ein, verhaftet einige Schieber, Hans bahnt sich einen Weg ins Freie.
45. Am Hafen versucht Fritz zu entkommen: er springt auf ein fahrendes Schiff. Aber Hans Richter fischt ihn mit seinem Kran von Bord, taucht ihn ins Wasser und übergibt ihn der Polizei.
46. Zurück in der Wohnung zieht Hans wieder seine alten Sachen an, Edith kocht Kaffee und Werner spielt auf eine bevorstehende Feierlichkeit an, zu der man den schwarzen Frack noch brauche.

M 4**Sequenzprotokoll: UNSER TÄGLICH BROT**

1. 1946, in der Stadt trifft ein überfüllter Zug ein, Menschen schleppen Säcke in die Straßen, unter ihnen das Mädchen Nicki.
2. Die Wohnung der Webers' am Morgen: die Familienmitglieder Ernst, Inge, Harry sowie Ernsts Frau Käthe kommen nacheinander in die Küche, schauen in den Brotkorb; Nicki trifft ein, bringt Brot vom Land mit, die verwandte Flüchtlingsfrau geht mit einer Schaufel aus dem Haus.
3. Straßenszene: Menschen tauchen in die Menge ein, Inge erkämpft sich einen Platz in der Tür eines Zuges, streitet dabei mit einem jungen Mann.
4. In der Wohnung der Webers': Harry und Mary sind noch zu Hause im Bademantel, Harry vermißt ein richtiges Frühstück und beschwert sich über die "Logiergäste".
5. Karl Webers sitzt in einer Gaststätte, ordnet Unterlagen und hängt alten Erinnerungen nach, als er noch Kassenverwalter bei Renner und CO. war.
6. Im volkseigenen Maschinenbaubetrieb, der ehemaligen Fabrik Renner und CO.: Ernst und der Betriebsleiter Peter Struwe diskutieren mit Arbeitern; die meisten beschließen, daß trotz des fehlenden Geldes weitergemacht werden soll.
7. In der Wohnung am Abend: die Kinder kommen zurück, sitzen mit den Eltern am Tisch; zwischen Karl Webers und Ernst erwächst ein Streitgespräch über den Sinn des Neuaufbaus der Maschinenfabrik als volkseigener Betrieb.
8. Am nächsten Morgen ist Inge wieder auf dem Weg zum Zug. Sie trifft den jungen Mann wieder - es ist Peter Struwe, der neue Werksleiter der Fabrik, der sich jetzt bei ihr entschuldigt
9. Harry beschwert sich bei seiner Mutter, daß er nicht gut genug versorgt wird.
10. In einer Gaststätte läßt sich Harry von dem Schwarzmarktschieber Fürbringer anheuern.
11. In der elterlichen Wohnung: Harry zieht aus, um "endlich auf eigenen Füßen" zu stehen.
12. Inge auf ihrer alten Arbeitsstelle: sie verlangt, daß ihr, wie versprochen, mehr Geld gezahlt werde, doch der Chef legt ihr nahe, "die Papiere zu nehmen".
13. Inge versucht sich als Verkäuferin von Schaumspeise, wird jedoch auch hier, nachdem sie einem unzufriedenen Kunden Geld zurückgegeben hat, entlassen.
14. Inge geht die Straßen entlang, Trümmerfrauen bearbeiten Steine, Menschen bauen Straßen.
15. In der elterlichen Wohnung: Ernst und Inge im Gespräch mit dem Vater; dieser befürchtet, daß Inge jetzt auch Trümmerfrau werde; Ernst macht Inge ein Angebot, in dem volkseigenen Betrieb zu arbeiten; Karl Webers und Ernst streiten sich wieder über die Möglichkeit eines sozialistischen Neuaufbaus.
16. In der Maschinenbaufabrik: Peter Struwe bespricht mit den Ingenieuren, wann das neue Stoßwerk endlich fertig sein kann; Inge stellt sich in der Fabrik vor, erkennt in Peter Struwe den jungen Mann aus dem Zug; die Ingenieure klagen über die schlechten Arbeitsbedingungen, berichten von Kollegen, die es "drüben" einfacher haben.
17. In der elterlichen Wohnung: Karl Webers und Inge streiten über Inges neue Arbeit in der Fabrik; der Vater will so etwas nicht unterstützen, Inge zieht aus.
18. Karl Webers besucht die Villa der ehemaligen Fabrikbesitzer Renner, findet aber nur ein verlassenes und zum Teil zerstörtes Haus vor.

19. In der Fabrik überreichen die Arbeiter Ernst einen Kinderwagen, den sie heimlich für den erwarteten Sohn von Ernst gebaut haben.
20. In der elterlichen Wohnung: Ernst bringt Käthe den Kinderwagen; Käthe vermißt einige Milchkarten; als Ernst nach diesen sucht, entspinnt sich wiederum ein Streit mit seinem Vater, der diesmal mit dem Hinauswurf von Ernst endet; auch die Flüchtlingsfrau verläßt nach einem verletzenden Wort des Vaters das Haus.
21. Zeit ist vergangen: Ernst flickt notdürftig ein kleines Haus, in dem er, Käthe und das inzwischen geborene Kind wohnen.
22. Der Ingenieur Bergstätter wird bei den Webers eingewiesen, nimmt Ernsts altes Zimmer.
23. In einer Gaststätte: bei feinem Essen besprechen Fürbringer und ein weiterer Schwarzmarkthändler, wie möglichst viel Profit aus der Not gemacht werden könnte; als Hilfskraft Fürbringers ist Harry dabei.
24. In der Maschinenfabrik gibt es Auseinandersetzungen über fehlendes Geld und Essen; auf einer Betriebsversammlung gelingt es Ernst und Peter, die Arbeiter zum Weitermachen zu bewegen; die Ingenieure tendieren unterdessen dazu, sich bald nach Westen abzusetzen.
25. Peter Struwe und Inge im Büro.
26. Peter Struwe versucht vergeblich Karl Webers als Kassenverwalter für die Fabrik zu gewinnen.
27. Nicky besucht Inge; die beiden unterhalten sich über Peter Struwe, von dem Inge sich fragt, ob er sie wohl liebe.
28. In der elterlichen Wohnung: die Mutter streitet mit Mary wegen deren Männerbesuchen. Mary zieht ebenfalls aus.
29. Sitzung eines übergeordneten Gewerkschaftsgremiums: es wird beschlossen, der Fabrik zu helfen.
30. In der Fabrik geht es allmählich voran: die Maschinen arbeiten, wenngleich zunächst nur Kochtöpfe und Blechnäpfe hergestellt werden.
31. In der elterlichen Wohnung: Karl Webers macht einen zunehmend nervösen und heruntergekommenen Eindruck.
32. Vater Webers bestellt in einer Gaststätte ein Bier.
33. Mutter Webers besucht Harry, erkundigt sich nach seinem Befinden und erinnert an den Geburtstag ihres Mannes; Fürbringer kommt hinzu, die Mutter verläßt die Wohnung; Fürbringer sagt, daß der Schwarzhändler Achterberg verhaftet sei und weist Ansprüche Harrys zurück.
34. In der Fabrik gibt es jetzt für alle ein warmes und markenfreies Essen; Inge hat für sich und Peter Struwe im Büro den Tisch gedeckt, Ernst kommt hinzu und verkündet, daß die Ingenieure weg seien.
35. Karl Webers feiert seinen Geburtstag; Harry, Ernst und Inge kommen zu Besuch; Ernst verläßt nach einem neuerlichen Streit mit seinem Vater die Wohnung. Der einquartierte Bergstätter kommt hinzu und erzählt, daß auch für seine letzte Verwandte, seine Tochter, nun keine Hoffnung mehr bestünde, daß sie am Leben sei. Inge begleitet Bergstätter nach draußen. Als sie erfährt, daß er Ingenieur ist, versucht sie, ihn für die Fabrik zu werben.
36. Mary und andere Prostituierte auf einer Straße.
37. Vater Webers vor der leeren Geburtstagstafel.
38. Bergstätter besucht Peter Struwe im Betrieb und nimmt die Stelle an.

39. Hinter der weberschen Wohnung spielt ein Leierkastenmann, der von fröhlichen Kindern umringt wird; Karl Webers schließt das Fenster, klagt über seine erfolglosen Bewerbungen.
40. Harry verhandelt erfolglos auf dem Schwarzmarkt.
41. Karl Webers geht zu Harry: die Zimmerwirtin teilt ihm mit, daß dieser, ohne die Miete zu zahlen, verschwunden sei.
42. Harry geht in die elterliche leere Wohnung, ißt ein Stück Brot, trifft im Treppenhaus seine Mutter, die ihn bittet, wenn es möglich sei, ein Brot zu besorgen.
43. Karl Webers beobachtet über eine Mauer die Maschinenfabrik, schleicht am Tor vorbei.
44. Betriebsversammlung in der Fabrik: mit den neuen Krediten der Gewerkschaft geht es weiter voran.
45. Harry geht im Dunkeln auf der Straße, versucht jemandem ein Brot zu stehlen. Karl Webers bekommt von der Bäckersfrau, bei der Nicky eine Anstellung gefunden hat, ein Weißbrot geschenkt. Harry überfällt seinen eigenen Vater, ohne ihn zu erkennen.
46. Mary in einer Spelunke: während eine Freundin wieder "normal" arbeiten will, geht Mary weiterhin ihrem Gewerbe nach.
47. Die elterliche Wohnung: Harry kommt mit dem Brot; kurze Zeit später bringen ein Polizist und zwei Helfer den verletzten Karl Webers; dieser erkennt, daß sein Sohn ihn überfallen hat. Ohne ihn zu denunzieren, weist er ihn doch ab.
48. Harry verläßt die Wohnung, geht zum Bahndamm und auf einen entgegenkommenden Zug zu.
49. Straßenszenen mit Markthalle - das Leben ist heller und freundlicher geworden.
50. Karl Webers ist in die Fabrik gegangen, um sich zu bewerben. Der Posten eines Kassenverwalters ist schon besetzt, er wird als Buchhalter angestellt.
51. Ernst, inzwischen Betriebsleiter, bereitet sich auf eine große Betriebsfeier vor. Sein Vater rät ihm, eine schwarze Schleife anzulegen, wie dies früher immer üblich gewesen sei.
52. Inge und Peter vor der Feier, küssen sich.
53. Vor dem Werk: Arbeiter schmeißen einen Traktor an; durch die Beifall klatschende Menge fahren nacheinander immer neue Traktoren.

M 5

Titellied aus: UND ÜBER UNS DER HIMMEL

Es weht der Wind von Norden,
er weht uns hin und her.
Was ist aus uns geworden?
Ein Häufchen Sand am Meer!
Der Sturm jagd das Sandkorn weiter,
dem unser Leben gleicht,
er fegt uns von der Leiter,
wir sind wie Staub so leicht.
Was soll denn werden?
Es muß doch weiter gehn.
Noch bleibt ja Hoffnung
für uns genug bestehn.
Wir fangen von vorne an (mehrfach wiederholt)
Es weht der Wind von Norden,
na laß den Wind doch wehn. Denn über uns der Himmel
läßt uns nicht untergehn.

M 6

UND ÜBER UNS DER HIMMEL**Sequenz Nr. 36: Gespräch zwischen Hans und Werner**

Hans: "Werner, wenn wir beide uns nicht vertragen wollen, wer denn? Aber ihr Jungs, ihr seid stur. Ihr wollt's immer besser wissen. War auch 'mal jung du, war auch 'mal jung. War ich genau so wie du. Also hiermit willst du mir beweisen, daß es auch anders geht."

Werner: "Ja, ich bin glücklich, wenn ich morgens hier stehe. Und wenn ich den Hebel hier in die Hand nehme, dann ist das gar kein kaltes Eisen mehr. Wenn die Sonne drauf scheint, schimmert es so. Aber dafür muß man einen Blick haben und so einen Hebel, den muß man im Griff haben."

Hans: "Und das sagst du mir? Hier oben habe ich doch schon gestanden, als du noch in die Hosen gemacht hast."

Werner: "Ja, dann wundert es mich aber doch, wieso du den Kran im Stich gelassen hast?"

Hans: "Ich ihn? Er mich! Als ich nach Hause kam, stand er auf Latschen. Aber Junge, was versteht du denn vom Leben. Schön, du warst beim Militär, warst verwundet, hast im Dreck gelegen, aber jeden Morgen und jeden Mittag hieß es immer: 'Kaffee-Holer raus! Essen-Holer raus! Essen-Holer raus!' Aber im Leben gibt es keine Essen-Holer, du. Da mußt du selber sehen, wo du dein Brot herholst."

Werner: "Ich verdiene es mir doch, durch Arbeit hier im Kran!"

Hans: "Damit du mir nicht umkippst, damit du nicht schlappmachst, hab' ich gedacht, ich werde dich ein bißchen verwöhnen. Ich meine es doch gut mit dir."

Werner: "Mit uns hat man es immer gut gemeint. Darum mußten wir in den Krieg. Und darum sitzen wir jetzt im Elend. Und kaum rühren wir uns, da kommt man schon wieder und meint es gut mit uns. Ja, laßt uns doch endlich 'mal zufrieden. Wir brauchen eure dreckige Klugheit nicht."

Hans: "Du sprichst mit deinem Vater. Also du brauchst mich nicht."

Werner: "Nein, ich will mit deinen dreckigen Geschäften nichts zu tun haben. Bitte tu jetzt bloß nicht so, als ob das alles meinetwegen gewesen wäre. Du hast es längst getan, bevor ich überhaupt hier war. Und jetzt verdienst du das Geld, um großartig leben zu können."

Hans: "Gut, du brauchst mich nicht. Heute war ich bei dir, nicht. Jetzt sehen wir uns erst wieder, wenn du zu mir kommst. Und du kommst mein Junge, verlaß' dich drauf, unter Garantie, du. Lern erst 'mal hungern."

Werner: "Das hab' ich schon. Aber deswegen kann ich nicht zum Lump werden, der am Hunger der anderen Geld verdient."

M 7

UNSER TÄGLICH BROT**Sequenz Nr. 7: Gespräch zwischen Karl, Ernst und Harry**

Karl: "Wo ist denn meine Tasse? Wer hat den Tisch gedeckt?"

Mutter: "Hier ist sie schon."

Karl: "Immer diese Unordnung."

Ernst: "Ist doch ganz egal, aus was für einer Tasse man trinkt."

Karl: "Nein, mir ist das nicht egal. Schaff dir mal erst selbst einen Haushalt an. Dann wirst du anders reden."

Ernst: "Oder auch nicht."

Karl: "Weil du es nie soweit bringst."

Ernst: "Abwarten."

Karl: "Bloß durch sinnlose Abschufterei hat es noch keiner zu was gebracht."

Ernst: "Und du, wie weit bist du gekommen?"

Mutter: "Seid doch wenigstens beim Essen ruhig."

Harry zu Ernst: "Ich möchte bloß wissen, wozu du den ganzen Tag arbeitest, wenn du kein Geld nach Hause bringst."

Karl: "Für die anderen".

Ernst: "Ja, und die anderen tuns für mich."

Karl: "Scheint bloß nicht viel dabei herauszukommen."

Harry: "Was heißt das immer 'die anderen'. Jeder ist sich selbst der nächste."

Karl: "Sehr richtig, der einzig gesunde Standpunkt. Und wenn du das tun würdest, was Harry tut, anstatt in den Ruinen herumzubuddeln, dann hätten wir mehr."

Ernst: "Und wenn Harry das täte, was ich tue und immer getan habe, dann wären uns die Ruinen erspart geblieben."

Harry: "Das muß noch bewiesen werden."

Ernst: "Komische Leute seid ihr. Den Karren in den Dreck fahren, da ward ihr alle dabei. Aber wenn es heißt anpacken, damit man aus dem Dreck wieder herauskommt, da will keiner mit."

Karl: "Nein, und du weißt auch genau warum."

Ernst: "Weil ihr euch an das Alte klammert, das nie wiederkehren wird."

Karl: "Glaubt ihr denn, ihr schafft Besseres? Zerstören wollt ihr nur, was von der alten Welt noch da ist."

Harry: "Sehr richtig."

Ernst: "Ihr selbst habt eure Welt in Grund und Boden gewirtschaftet. Jetzt müssen wir, wir den Schutt wegräumen, damit man überhaupt erst wieder anfangen kann."

(...)

M 8**Um das tägliche Brot. Slatan Dudow zu seinem Film (1949)**

Seit dem der Mensch ein Mensch wurde, kämpfte er bewußt um die tägliche Nahrung, um das tägliche Brot. (...)

Der Kampf um das tägliche Brot ist ein aktives Element, das ständig vorwärts drängt und jeden Tag ein neues Beginnen erzwingt. Doch die Formen, unter denen sich dieser Kampf vollzieht, sind stationär, d. h., sie werden von den jeweils bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen (Sitten und Gebräuche, später Moral und Gesetze genannt) bestimmt. Sobald aber die Funktion dieser Formen erfüllt ist, erweisen sie sich als unzulänglich, weil durch sie das tägliche Brot eines sehr großen Teils der Menschen nicht mehr gesichert werden kann, und sie müssen durch neue Formen abgelöst werden.

So erleben wir auch, daß die bürgerliche Gesellschaft, selbst ein Kind des Fortschritts, sich wie ein störrischer Esel gegen die nächste Phase der gesellschaftlichen Entwicklung sträubt. Denn diese Phase hat zum Ziel die Erschließung des Wohlstandes für jene Gesellschaftsschichten, die bisher darin nicht einbezogen waren. (...)

In einer Zeit der gesellschaftlichen Umwälzung leben wir auch heute. Es handelt sich auch jetzt um die Ausweitung der Unterhaltsquellen, anders gesagt, um die Sicherstellung des täglichen Brotes für den produktivsten Teil unseres Volkes, nämlich die werktätigen Menschen. Die bisherigen Gesellschaftsformen, die die Existenz nur einem kleinen Kreis von Menschen sicherten, sind überholt und müssen durch neue ersetzt werden, wenn nicht durch Arbeitslosigkeit und Krisen das Schicksal von Millionen gefährdet werden soll. Diese Veränderung erfordert aber eine weitgehende Loslösung von alten Vorstellungen und Begriffen, die für manche gewiß Vorteile mit sich brachten. Sie rufen Auseinandersetzungen und Konflikte hervor, die tief bis in das Familienleben reichen. In eine solche Familie führt der Film UNSER TÄGLICH BROT. Auch hier beginnt, verschärft durch die Not der Gegenwart, der Kampf ums tägliche Brot jeden Tag von neuem. Auch hier ringen die fortschrittlichen Menschen um neue gesellschaftliche Formen, auch hier sträuben sich selbst die gutwilligen Vertreter der alten Welt gegen deren Entstehen. Sie verwechseln das Ende einer überholten Epoche mit ihrem eigenen Untergang, und es ist eine schwere Aufgabe, solche Menschen von ihrem Irrtum zu befreien. Der Film versucht gerade diesen Menschen ihr eigenes Schicksal vor Augen zu führen. Er hält sich bewußt an die Realitäten der letzten Jahre und will nichts beschönigen, aber auch nichts verschweigen, wie hart die Konsequenzen, die für manche daraus erwachsen, auch sein mögen.

Wie leicht wäre es, zu erkennen, was richtig und was falsch ist, wenn man etwa 100 Jahre später leben und dann einen Rückblick auf unsere Gegenwart werfen würde. Die Entscheidungen fallen aber heute, im großen wie im kleinen, täglich und stündlich, mit jedem Gang ins Büro, bei jedem Griff nach dem Suppenlöffel, und es gilt daher das Richtige nicht morgen, sondern heute zu erkennen.

aus: Film und Fernsehen Nr. 3/1976, S. 16/17

M 9

Rezension zu UND ÜBER UNS DER HIMMEL

Der Kurier, Berlin 10.12.1947

"Heute paßt vieles zusammen..."

Es muß wohl noch verboten sein, im Film ein deutsches Mädchen mit dem alliierten Freund zu zeigen. Denn sonst hätte Gerhard Grindel das kaum unterschlagen, als er alle Nachkriegsbilder und -probleme in das gleiche Drehbuch stopfte. Wenigstens fehlt aber nicht das junge, leichtfertige Ding, das "abrutscht", weil es auch mal tanzen, auch mal Schokolade essen wollte. Es ist eine Hollywood-Schönheit von unserem Kurfürstendamm, die blonde, doch talentvolle Heidi Scharf.

Weiter sind zu sehen, zu hören: Trümmerfrauen, Kriegerwitwen, Schieber; blinde oder seelisch kranke Heimkehrer; die Vorwürfe einer verratenen Jugend und der bürgerliche Ausverkauf; Geschäfte mit Brillanten, Razzia auf dem Schwarzen Markt; Bäume voller Zettel und die Reste der Gedächtniskirche.

Doch obgleich er vor Aktualitäten birst, scheint uns dieser "Objektiv-Film" beinahe unwirklich. Nicht bloß, weil einige etwas gewaltsam ausgedachte Fakten stören. (Zum Beispiel wird ein junger Mann, der immerhin noch seinen Wehrpaß hat, trotz aller Mühen nirgends eingewiesen, bekommt keine Lebensmittelkarten und muß notgedrungen stehlen.) Es sind auch nicht allein die dicken Bündel von Symbolen, die den Film bedenklich machen, diese Blümchen, die der Held vom Schutt bricht oder auch das Stück der Zimmerdecke, das mahnend herabpoltert, sobald er den vergangenen und besseren Tagen nachsinnt.

Am ärgerlichsten ist vielmehr, wie hier einer leserlichen Moral zuliebe ganz auf den Durchschnitt, den Kompromiß unseres Lebens, verzichtet wird. Luxuslokale oder Baustellen, Specknackten oder Hungergeschwür, Elendsgesichter oder Gaunermienen, dazwischen gibt es nur selten etwas.

Doch einen gibt es dazwischen: Hans Albers. Er kommt erst staubig und gerührt aus dem Kriege zurück und macht seine angeschlagene Wohnung zurecht, dann schiebt er großartig, dann wird er wieder korrekt, doch immer bleibt er obenauf: "... und über uns der Himmel" läßt uns nicht untergehn.

"Heute paßt vieles zusammen, das früher keine Garnitur gegeben hätte", sagt Hans, der gelernte Kranführer zu der Witwe des Studienrats, die er liebt. Nach diesem Wahlspruch kam auch der Film zustande. Er ist zugleich ein Trümmer- und ein Starfilm. Der "Sieger" ist ein bißchen pädagogischer geworden (aber prügeln kann er immer noch), während "die Zeit" vor seinem Blauauge an Grimm verliert. Das Drehbuch steckt voller Ovationen für den Großen, und das Publikum stimmt dankbar ein. Wenn er kurz ein Mädchen in die Arme reißt und dann gleich wieder wegschickt, "Daß ich mir das immer noch nicht abgewöhnen kann ..", dann freuen sich alle. Und was für eine Pracht, wenn er durch seinen puren Blick den Spießgesellen, die ihn prüfen wollen, die Bezahlung aus der Tasche zwingt. Und wenn Hans

nachdenklich so durch die Straßen geht, dann spielt ein blinder, sicherlich kriegsblinder Bettler: "Komm auf die Schaukel, Luise."

Wichtig sind das - verzeichnete - Zeitbild und der noch immer funktionierende Star. Was die Handlung dann noch Aufrichtendes bietet, bleibt nur durch Albers erträglich. Der Sohn des Helden (nett, doch blaß, Paul Edwin Roth) will nichts Erschobenes essen (nur die Augenoperation durfte sein Vater bezahlen) und führt leuchtend vor Berufsstolz und vor Sauberkeit bald wieder einen Kran. Während Hans, sein Vater, als er durch ein Mißverständnis glaubt, der Junge wolle doch noch an "Geschäften" teilnehmen, plötzlich umkehrt und - was auch nicht fein und fair zu nennen ist - mit sieghafter Gebärde seine alten Schieberfreunde für die Polizei einfängt. Aber die allzu reinigende Tendenz des Films kann selbst hier nicht den persönlichen Effekt von Albers schmälern.

Und wie will nun Hans, der wieder Ehrliche, zurechtkommen? Das Schlußbild zeigt ihn, ein Ei in der Hand. Einige Freunde von ihm ziehen Kaninchen groß. Die Kleintierhaltung, das ist es, was der innenpolitische Leitartikler Grindel als Hilfe aus unserem Dilemma rät.

Die übrigen Schauspieler mußten sich bescheiden. Da konnte ihnen auch Josef von Baky, der Regisseur nicht helfen. Lotte Koch ist sehr geduldig, sehr vernünftig, eine etwas langweilige Madonna. Ausgezeichnet, trotz der sentimental Texten, das alte, von der Not bedrängte und redliche Ehepaar, Otto Gebühr und Elsa Wagner; kräftig in Chargen auch Annemarie Haase und Ralf Lothar.

Theo Mackebens Schlager, der dem Film den Titel gibt, wird sicher bald populär. Der Film leider auch. Man wird sich freuen, wie der Hans es wieder allen gibt, doch wird man kaum das ökonomische Verhalten ändern. Selbst die Künstler ähnelten bei der Premiere in der "Neuen Scala" mehr den Schiebern als den Braven ihres Films. Sie hatten gut geschnittene Anzüge und hübsche, teure Kleider an. Waggons von Zucker werden sie doch nicht verschoben haben?

Christa Rotzoll

Fragen zur Auswertung:

Welche Aspekte der Filmhandlung werden von der Autorin positiv, welche negativ dargestellt?

Was sagt die Autorin zum Verhältnis des Films zur Gesellschaft (Bezugsrealität) und wie interpretiert sie dies?

M 10**Rezension zu UNSER TÄGLICH BROT****Spiegel, 17.11.1949****Ein Mädchen muß lange warten****Aus Liebe zur Arbeit**

Endlich war es so weit: Betriebsleiter Siegmund Schneider gab seiner Sekretärin Inge Landgut den ersten Kuß. Seit den ersten Filmmetern von "Unser täglich Brot" hatte man es kommen sehen. "Na, also!" rief ein Aktivist aus dem Parkett. "Das Publikum geht gut mit", registrierte Regisseur Slatan Dudow.

Der Betriebsleiter in dem neuen Defa-Film "Unser täglich Brot" hatte nicht aus Schüchternheit so spät geküßt. Er mußte erst schwer arbeiten, eine zerstörte Maschinenfabrik wieder aufbauen.

Ostberliner Gewerkschaftsfunktionäre und Aktivisten füllten neben der Presse das Ostberliner "Babylon"-Kino. Am gleichen 9. November liefen Neben-Uraufführungen vor Arbeitern in Erfurt, Leipzig, Halle, Potsdam und Schwerin. FDGB-Vorsitzender Adolf Deter hielt in Berlin für alle die Festrede gegen den Kapitalismus.

Kapitalistisch verstockt sitzt im Film der ehemalige Kassenverwalter Webers (Nationalpreisträger Paul Bildt) in der Wohnküche. Sohn und Nichte gehen als Schieber und Ami-Freundin zugrunde. Die übrigen Kinder ordnen im Kampf ums tägliche Brot einen Schutthaufen zur eigenen Traktorenfabrik, ohne Entlohnung, nur aus Liebe zur Arbeit.

Der Vater hilft zum Schluß bekehrt auch mit. Das Brot, das Webers erst nicht so ernst nahm wie das Geld, wird den ganzen Film lang symbolhaft im Munde geführt.

"Unser täglich Brot" heißt auch die Suite, die Hans Eisler, Komponist der ostdeutschen Johannes-R.-Becher-Nationalhymne, für den Film geschrieben hat. In einem "Neues Deutschland"-Interview erklärt er, was seine Musik ausdrücke: den Heroismus der Hamsterer ("Hungerzug"), die Freude über das erste markenfreie Essen ("Die Suppe") und besonders "die vorwärtstreibende Kraft der arbeitenden Menschen".

Eisler und Dudow arbeiteten nicht zum erstenmal zusammen. Eislers "Lied der Solidarität" aus dem Dudow-Film von 1932 "Kuhle Wampe" wurde von den Arbeitslosen vieler Länder gesungen.

"Kuhle Wampe", Dudows im damaligen Deutschland schnell verbotener Film der arbeitslosen Berliner Jugend, brachte den damals jungen bulgarischen Regisseur Erfolg in vielen Ländern Europas. Der Emigrant Dudow drehte in Paris "Kuhle Wampe" noch einmal auf französisch, zusammen mit seinem Freund Bert Brecht, der schon das deutsche Drehbuch geschrieben hatte.

1946 holte die Defa den übersetzten, brünetten Vierziger aus Moskau nach Berlin zurück. Man riet ihm, mit Defa-Mitteln "Kuhle Wampe" neu zu fassen. Der halb fanatische, halb gemütliche Dudow packte zunächst seine Bühnenkomödien aus, die er im Krieg unter dem Pseudonym Stefan Brodwin schrieb. Ende 1948 führte er sein wirres, aber nicht witzloses Stück "Der Feigling" erfolgreich in den "Kammerspielen des deutschen Theaters" urauf.

Kritiker, die von dem Pionier Slatan Dudow jetzt in "Unser täglich Brot" Auffälliges erwartet hatten, zeigten sich enttäuscht. Trotz guter Schauspieler (unter ihnen Victoria von Ballasko in ihrer ersten Nachkriegsfilmrolle). Trotz guter Großstadtaufnahmen und Massenszenen sowie eindrucksvoller Proletariatsgespräche. Das Drehbuch bekam die Schuld.

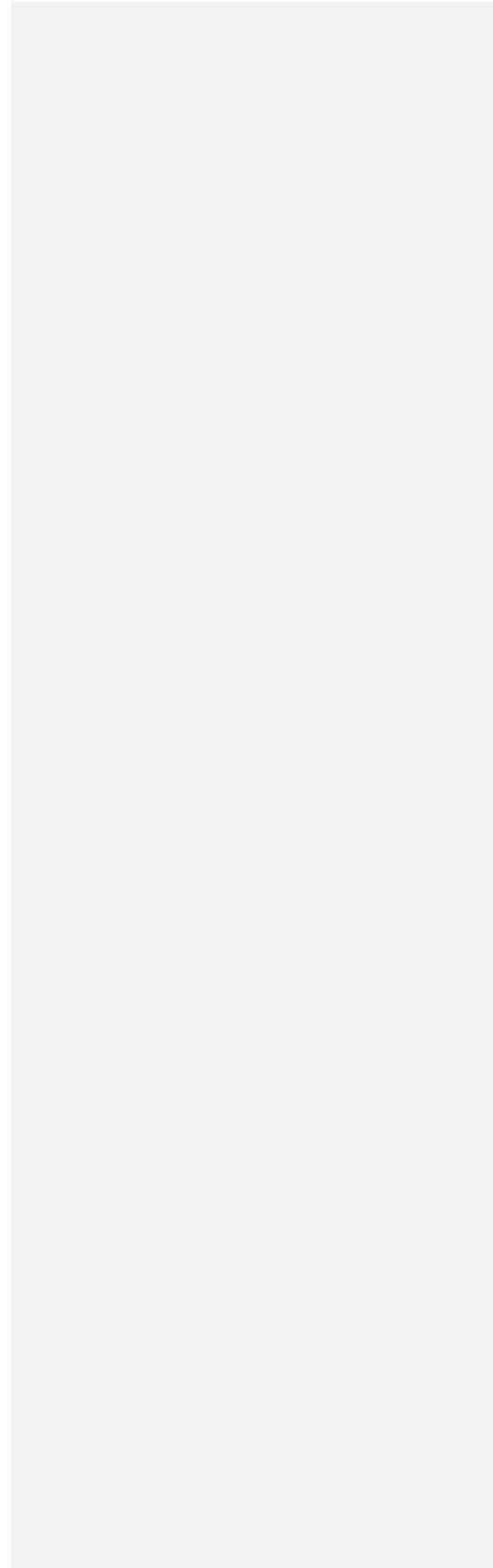
Regisseur Dudow hat es gemeinsam mit dem Arbeiterdichter Ludwig Turek geschrieben, der auch im Film erscheint, als fachgerechter Fräser bei Außenaufnahmen in der Lokomotivfabrik "Karl Marx".

Drei Tage nach der Premiere von "Unser täglich Brot" wollte Dudow der vergifteten Atmosphäre wegen nur noch schriftliche Interviews geben. Die westdeutsche Presse führe heute geistige Auseinandersetzungen "nur mit dem Revolver nach Chicagoer Methode".

Fragen zur Auswertung:

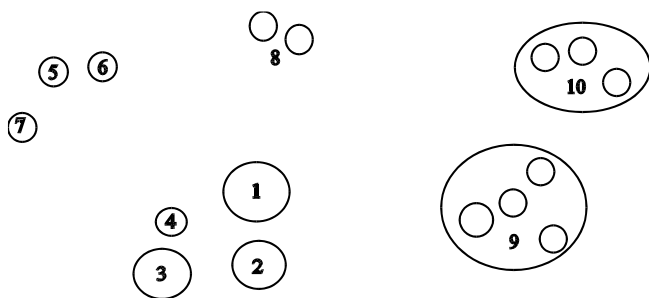
Welche Informationen zum Produktions- und Rezeptionshintergrund des Films vermittelt die Rezension?

Wie wird der Film vom Rezensenten beurteilt?



A 1

Nähe-Distanz-Diagramm für UND ÜBER UNS DER HIMMEL



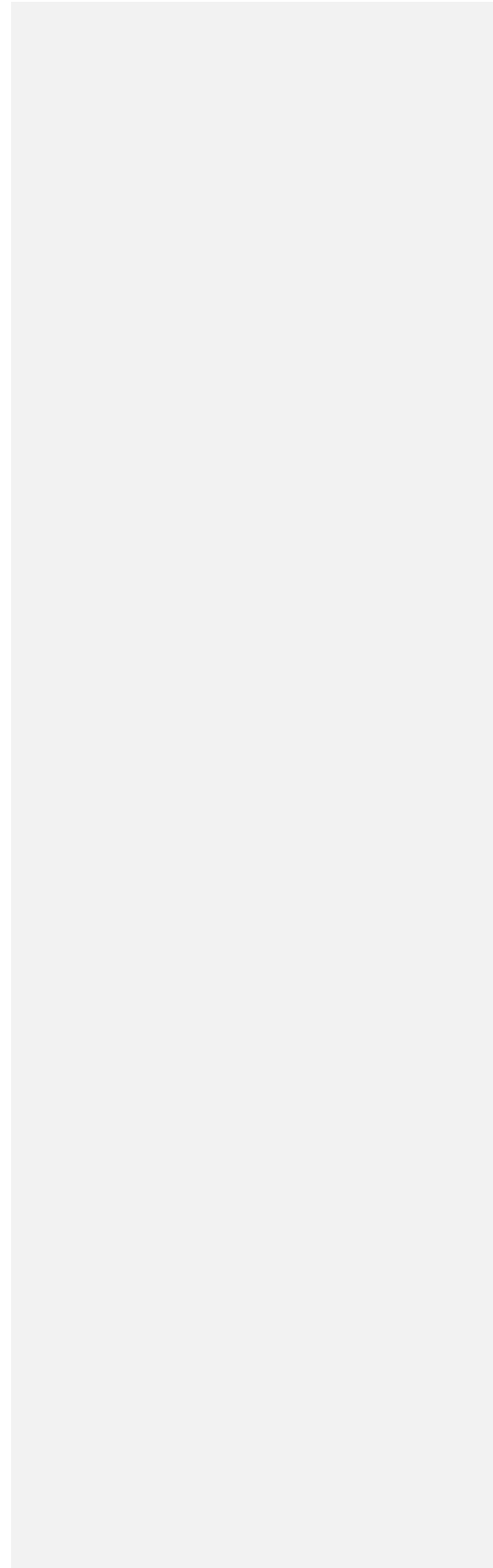
- | | |
|--------------------------------|--------------------------|
| 1. Hans Richter | 2. Werner Richter |
| 3. Edith Schröder | 4. Ediths Tochter |
| 5. Mietzi | 6. Walter |
| 7. Frau Burghardt | 8. Lehrer Heise und Frau |
| 9. Fritz und die Schieberbande | 10. Hans alte Freunde |

Vereinfachte Skala der Bewertung des Verhaltens der Personen

"richtiges" Verhalten	neutral	"falsches"
-----------------------	---------	------------

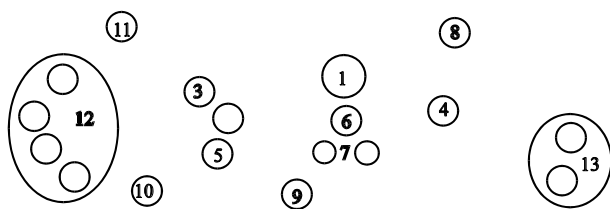
Werner		
Edith		
Ediths Tochter		
		Mietzi
		Walter
		Frau Burghardt
	Lehrer Heise und Frau	
		Fritz
		Schieber
	alte Freunde	

Hans Richters Verhalten, pendelnd zwischen "richtig" (anfangs), "falsch" (im weiteren Verlauf des Films) und "richtig" (am Ende), wird mit "kritischer Sympathie" verfolgt und toleriert.



A 2

Nähe-Distanz-Diagramm für UNSER TÄGLICH BROT



- | | |
|------------------------------|----------------------------|
| 1. Karl Webers | 2. Ernst Webers |
| 3. Käthe Weber | 4. Harry Webers |
| 5. Inge Webers | 6. Martha Webers |
| 7. Die Zwillinge | 8. Mary |
| 9. Niki | 10. Peter Struwe |
| 11. Ingenieur Bergmann | 12. Arbeiter in der Fabrik |
| 13. Schieber u. Kapitalisten | |

Vereinfachte Skale der Bewertung des Verhaltens der Personen

"richtiges" Verhalten neutral "falsches" Verhalten

Ernst		Harry
Inge		
	Frau Webers	
	Zwillinge	
Niki		Mary
	Ilse	
Peter Struwe		
Bergmann		
Arbeiter		
		Ingeneure
		Schieber
		Kapitalisten

Karl Webers Verhalten , sich zunächst der "richtigen Seite" zu verschließen, am Ende aber doch die "richtige Entscheidung" zu treffen, wird als unausweichlich dargestellt und mit deutlicher Parteinahme verfolgt.

A 3

Raum-Zeit-Bezüge²⁷

UND ÜBER UNS DER HIMMEL

Bezugszeit:	Gegenwart (und 2 kurze Rückblenden auf die 20er Jahre)
Handlungszeit:	nicht exakt bestimmt (ca. 1946/47)
Bezugsraum:	Deutschland - Großstadt: Berlin
Handlungsraum:	1. Wohnung/Haus des Hans Richter 2. Straßenszenen in Berlin (Trümmerlandschaft) 3. Haiti-Bar 4. Hafengelände 5. Gartengelände und Stadtrandgebiet

UNSER TÄGLICH BROT

Bezugszeit:	Gegenwart
Handlungszeit:	Anfang: 1946 - Ende nicht exakt definiert (ca. 1948)
Bezugsraum:	Deutschland - Großstadt: Berlin
Handlungsräume:	1. Wohnung der Familie Webers (Wohnküche) 2. Straßenszenen in Berlin (Trümmerlandschaft, Menschen) 3. Gelände der Fa. Renner 4. Stammkneipe von Karl Webers 5. Wohnung von Harry/ Kneipen, in denen Mary verkehrt 6. verschiedene Arbeitsplätze von Inge 7. Villa Renner

²⁷ **Bezugszeit:** Gegebenheiten der realen Zeit, auf die sich konkrete Zeitangaben beziehen, die der Handlung, dem Ton, den Bildern entnommen werden können.

Handlungszeit: jene Teile der Bezugszeit, die tatsächlich in der Handlung eine Rolle spielen

Bezugsraum: Gegebenheiten des realen Raumes, auf die sich konkrete Raumangaben beziehen, die der Handlung, dem Ton, den Bildern entnommen werden können.

Handlungsraum: jene Teile des Bezugsraumes, die tatsächlich in der Handlung eine Rolle spielen.

A 4

Methoden der Filmauswertung²⁸

Die folgenden vorgeschlagenen Auswertungsmethoden eignen sich sowohl für die Diskussion im Anschluß an die Rezeption des Films wie auch innerhalb der Unterrichtseinheit für die Auswertung von Filmsequenzen.

Sie sollen v. a. dazu beitragen, eine möglichst große Zahl von individuellen Rückmeldungen zu erhalten bzw. den Schülerinnen und Schülern eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Film ermöglichen.

Brainstorming

Die Methode läßt sich auf verschiedene Weise durchführen, wobei grundsätzlich gilt, daß im Anschluß an einen Film keine Kommentierung oder Diskussion stattfindet, sondern jeder Teilnehmer für sich allein spontan und ohne längeres Überlegen frei assoziieren soll.

- | | |
|--------------|---|
| Vorteile: | Jeder Rezipient erhält die Möglichkeit sich zu äußern
Der Pädagoge erhält eine große Zahl individueller Rückmeldungen |
| Nachteile: | Das Spektrum der Äußerungen ist unter Umständen so breit, daß sich Schwierigkeiten bei der Gewichtung und zusammenführenden Diskussion ergeben können |
| Materialien: | Sie brauchen dafür genügend Papier, Schreibzeug und Klebeband bzw. Pinn-Nadeln sowie große Pinnwände oder wenigstens eine große Tafel. |

Variante A:

Auf bereitgelegten DIN A5 - Karten "schreibt jeder Teilnehmer einen Eindruck oder Gedanken, eine These oder Frage, die ihm spontan einfällt oder ihn beschäftigt. Jeder kann so viele Zettel beschriften, wie er will, aber jeweils nur eine Aussage pro Blatt, so knapp wie möglich formuliert oder am besten in einem Wort zusammen-gefaßt." Die Karten werden anschließend von den Teilnehmern selbst an Pinnwänden oder auf dem Boden nebengehängt bzw. -gelegt, und zwar so, daß durch verwandte und gleichbedeutende Inhalte abgrenzbare Kartengruppen entstehen. Die Häufungen bestimmter Aussagen ergeben einen guten Einstieg in die Diskussion über die "Botschaft" des Films, wie sie

²⁸ Die einzelnen Methoden wurden nach einem Aufsatz von Werner Schulz zusammengestellt und entsprechend der Erfordernisse der hier vorgestellten Unterrichtseinheit modifiziert und ergänzt. Vgl. Werner Schulz, Methoden der Filmauswertung. Diskussionsmethoden, schriftliche und spielerische Methoden, in: medien praktisch 1/86, S. 22-24 und medien praktisch 2/86, S. 21- 23. Anführungszeichen markieren wörtliche Übernahmen aus diesem Text.

"angekommen" ist. Die Breite der Rückmeldungen und vor allem die "Außenseiter-Statements", die nirgends einzuordnen sind, lassen das Spektrum der unmittelbaren Wahrnehmung offenbar werden.

Zeitbedarf: Je nach Gruppe sind für das Brainstorming etwa 5 Minuten ausreichend, die anschließende Auswertung sollte 30 Minuten nicht überschreiten.

Variante B:

Die Gruppe wird in Kleingruppen zu 4 bis 6 Personen aufgeteilt. "Die Teilnehmer sitzen im Kreis, und jeder hat ein leeres DIN A4-Blatt vor sich. Jeder soll nun spontan *eine* Assoziation zum Geschehen aufschreiben (Fragestellung, These, Eindruck). Danach schiebt jeder seinen Zettel in die Mitte des Tisches und liest die dort befindlichen Aussagen der anderen Teilnehmer. Findet er dort etwas, das ihn zur Ergänzung oder zum Widerspruch anregt, so setzt er diese Anregung darunter. Dann kommt das Blatt wieder in die Mitte usw."

Zeitbedarf: Nach ca. 20 Minuten wird das Brainstorming beendet und die Gruppen diskutieren (ca. 15 bis 20 Minuten) die einzelnen Aussagen oder die aufgetretenen Kontroversen.

Variante C:

"Diese Form der 'nonverbalen Diskussion' läßt sich auch an der Tafel oder an großen Wandzeitungen durchführen. Dazu kann der Gruppenleiter auch schon vorher einige treffende und provozierende Aussagen vorbereiten und als Ausgangsbasis auf die Tafel/Wandzeitung schreiben."

Zeitbedarf: ca. 30 bis 35 Minuten (15 Minuten für die Gruppenphase, 15 bis 20 Minuten für die Plenarphase)

Variante D:

"Die Teilnehmer sitzen in kleinen Gruppen zu je 6 Personen im Kreis. Auf dem Tisch in der Mitte hat der Gruppenleiter einen Stapel leerer Blätter im Postkartenformat gelegt, zusammen mit einem Klammerhefter oder Klebeband. Der weitere Vorgang ist dann ähnlich wie in Variante B, nur daß jede Ergänzungsäußerung auf einem einzelnen Blatt steht und dann an eine andere angeheftet wird."

Zeitbedarf: ca. 35 bis 40 Minuten (20 Minuten für die Gruppenphase, 15 bis 20 Minuten für die Plenarphase)

Fishbowl

"Im Anschluß an den Film setzen sich die Teilnehmer in einen Kreis, in dessen Mitte sich ein kleiner Kreis mit etwa 5 Stühlen befindet. Der Gruppenleiter formuliert eine Einstiegsfrage, entlang der über den Film diskutiert werden soll, und die ersten drei Teilnehmer, die darüber miteinander reden wollen, setzen sich in den Innenkreis. Zwei Stühle bleiben dort zunächst leer. Der Außenkreis verfolgt die Diskussion der Dreiergruppe und jeder, der irgendwann mitdiskutieren oder widersprechen will, hat die Möglichkeit, sich auf einen der freien Stühle nach innen zu setzen und in die Diskussion einzugreifen. Andererseits können Teilnehmer aus dem Innenkreis ihren Platz für andere frei machen und sich wieder nach außen setzen."

Vorteile:	Diese Methode empfiehlt sich insbesondere bei sehr "hitzigen" Themen, eignet sich also für Diskussionen, in denen Kontroversen zu erwarten sind und in Gruppen, die gern wild durcheinander reden.	Sie "schult" die Diskussionsdisziplin
Nachteile:	Eine "Anfangsscheu", sich zu "präsentieren", muß durchbrochen werden. Es werden keine schriftlich fixierten Ergebnisse festgehalten	
Materialien:	nicht notwendig	
Zeitbedarf:	Die Diskussion sollte 30 Minuten nicht überschreiten	

Kugellagerdiskussion

"Nach dem Ende des Films teilt sich die Gruppe in zwei Hälften. Die eine Hälfte bildet einen inneren, die andere einen äußeren Kreis, so daß sich jeweils zwei Teilnehmer gegenüber sitzen.

Die Paare können nun zu einer bestimmten Fragestellung diskutieren oder einfach ihre Eindrücke vom Film austauschen. Nach etwa 5 Minuten dreht sich einer der Kreise um einen Stuhl weiter." Nun haben sich neue Paare gebildet, die wiederum etwa 5 Minuten über eine zu vereinbarende Frage bzw. These miteinander reden.

Varianten:

Der Gruppenleiter gibt die Fragestellungen, über die miteinander geredet werden soll vor. Jeweils nach Abschluß einer Zweier-Gesprächsphase schreiben die beiden Gesprächspartner ihre Ergebnisse bzw. Eindrücke auf eine DIN A5-Karte. Die Karten werden vom Gruppenleiter eingesammelt und im Anschluß an die Zweier-Gespräche - nach Themengebieten/Kategorien gebündelt - an Pinn-Wänden präsentiert. Nachfragen und Stellungnahmen sind dann möglich.

Vorteile:	In den Zweier-Gesprächen ist in der Regel ein intensiverer Gedankenaustausch möglich als in größeren Gruppen. Jeder Rezipient kann/muß sich drei bis vier mal zum Film äußern.
-----------	---

Nachteile:	Eine ausführliche, zusammenfassende Diskussion der Einzelgespräche sollte wegen möglicher Redundanz nicht angestrebt werden
Materialien:	Pinn-Wände, Papier, Schreibmaterialien
Zeitbedarf:	Die Zweier-Gesprächsphase sollte 20 Minuten nicht überschreiten (3 bis 4 Partnerwechsel); eine schriftliche Ergebnisfixierung nimmt zusätzlich etwa 5 bis 10 Minuten in Anspruch, die Nachfragephase gegebenenfalls weitere 10 Minuten.

Blitzlicht

"Im Anschluß an den Film setzt sich die Gruppe in einem Kreis zusammen. Reihum hat nun jeder die Gelegenheit, seine persönlichen Eindrücke, Stellungnahmen und Kritik zu äußern. Dabei darf er von niemandem unterbrochen, kommentiert oder kritisiert werden. Erst wenn alle reihum geredet haben (niemanden zwingen!), wird die Diskussion im Plenum eröffnet."

Vorteile:	Man vermeidet so, daß ein kleiner Kreis von Schnell- und Vielrednern die Diskussion sofort an sich reißt und in eine eingeeengte Richtung lenkt, während zurückhaltendere Teilnehmer überhaupt nicht zu Wort kommen.
Nachteile:	keine schriftlich fixierten Ergebnisse
Materialien:	nicht erforderlich
Zeitbedarf:	Die Blitzlicht-Phase nimmt je nach Gruppengröße 15 bis 20 Minuten in Anspruch, die anschließende Plenumsdiskussion sollte 20 Minuten nicht überschreiten.

Sequenzbeobachtung

Aus dem Film werden bestimmte, vorher ausgewählte Sequenzen (möglichst nicht mehr als zweimal) vorgeführt. Die Teilnehmer werden aufgefordert, bestimmte Beobachtungsaufgaben schriftlich zu beantworten. Die Beobachtungsaufgaben müssen knapp und eindeutig formuliert werden, mehr als zwei Aufgaben zugleich sollten nicht gestellt werden. Die Antworten werden individuell auf DIN A5-Karten festgehalten und anschließend an einer Pinnwand zusammengetragen, thematisch gruppiert, gewichtet und

diskutiert. Anschließend wird an der Wandtafel/auf einer Folie ein gemeinsames Beobachtungsergebnis festgehalten.

Um das Beobachtungsspektrum zu erweitern, können die Schülerinnen und Schüler unterschiedliche Aufgaben gestellt bekommen und /oder Kleingruppen mit unterschiedlichen Beobachtungsschwerpunkten bzw. -gegenständen (Filme, Sequenzen) gebildet werden.

Zeitaufwand: Für die schriftliche Fixierung der jeweiligen Beobachtungen sollten maximal 10 Minuten in Anspruch genommen werden. (Bei zwei Beobachtungsaufgaben ergibt sich so ein Zeitaufwand von 20 Minuten, plus die Laufzeit der Sequenzen). Die anschließende Ergebnissammlung und Diskussion sollte nicht länger als 20 Min. dauern.